



LABRADOR MÉNDEZ, Germán. “Cuando ataca Ronaldo ataca una manada. El discurso del fútbol en los *media* actuales como discurso épico (estructuras, formas y funciones comparadas)”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), 50pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/labrador.pdf>

ISSN: 1886-5623

CUANDO ATACA RONALDO ATACA UNA MANADA.

EL DISCURSO DEL FÚTBOL EN LOS *MEDIA* ACTUALES COMO DISCURSO ÉPICO (ESTRUCTURAS, FORMAS Y FUNCIONES COMPARADAS)

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ

Universidad de Salamanca

La littérature, qui n'est en soi qu'une exploration des ressources du langage, dépend des vicissitudes très diverses qu'un langage peut subir et des conditions de transmission que lui procurent les moyens matériels dont une époque dispose.

-Paul Valéry¹

Para Antoni Rossell

Resumen

Este artículo pretende analizar comparativamente el discurso mediático sobre el fútbol en la España contemporánea, específicamente en su dimensión radiofónica, en relación con la épica románica medieval. Un estudio comparado de los rasgos retóricos, estilísticos y narrativos de ambos discursos revelará la presencia común de numerosos rasgos y la posibilidad de entender un discurso en términos del otro. Ante la hipótesis de hallarnos ante actualizaciones bien diferenciadas de un mismo tipo de narrativas, la parte final del trabajo tratará de plantear la cuestión de una posible comparación entre las funciones de ambos discursos en los entornos culturales en los que surgieron.

Palabras clave: fútbol, épica, discurso.

Abstract

This paper analyzes the discourse of football in media (specifically in radio-channels), in contemporary Spain, in comparison with Medieval Romanic epic. A comparative study of rhetorics, stylistic and narrative marks of both discourses reveals the presence of several common characteristics and the possibility of understanding one discourse in terms of the other. The final part of this paper discusses the hypothesis of having two well-differenced actualizations of the same type of narratives, both with discursive functions generated by their cultural environment.

Keywords: Football, Epic, Discourse.

¹La primera parte del título de este artículo es una cita del titular de portada del diario *AS* el 21.09.02. La cita introductoria corresponde a VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Nouvelles Éditions, 1945, p. 214.

0. El bien contra el mal

Me gustaría empezar con un anuncio. Nos encontramos en un anfiteatro en ruinas transportados al tiempo mítico de la narración épica: «un día de las vísceras de la tierra emergieron para destruir el juego más bello del mundo» es la frase que se encarga de marcar el tránsito hacia un fluir de imágenes. Las gradas de tal lugar las encontramos repletas de seguidores fanáticos: llamas de antorchas y bengalas, banderas rojinegras, esvásticas y gritos. El terreno de juego está ardiendo. Allí se enfrentan dos equipos. El primero compuesto por una horda demoníaca, el segundo por todos los campeones del Bien, una selección mítica formada por los grandes héroes del fútbol mundial: Campos, Rui Costa, Figo, Kluivert, Davis, Brolin, Maldini, Cantona, Ronaldo y Wright.

El lance es intenso. En un primer momento, las violentas mesnadas demoníacas amenazan con eliminar físicamente a todos los paladines del bien. Los jugadores van cayendo derribados por una sucesión de patadas, cabezazos y golpes variados. Pero, finalmente, una exitosa jugada viene a restablecer la situación. Eric Cantona fulmina al capitán de la horda diabólica con un balón de fuego acompañado de un “au revoir” que, por supuesto, acaba en gol y habría de procurarle fama e imitadores en todo el mundo.

El título de esta campaña publicitaria de Nike (1995) no era muy ingenioso: *Good us Evil*. El imaginario del anuncio, entre lo apocalíptico y lo épico, tampoco. Las imágenes correspondientes al público era posible haberlas filmado en los fondos de cualquier estadio. Lo aparentemente novedoso, y sin duda efectista, era la utilización de lo futbolístico como alegoría explícita de una lucha cósmica. En el juego del fútbol, el anuncio actualizaba la decisiva batalla entre las fuerzas del bien y del mal. El partido representa el restablecimiento del orden amenazado, el triunfo de una idea de civilización, de un mundo, identificados en una escuadra de jugadores míticos. El encuentro utiliza la icónica de la guerra, del combate. La combinación de ambas ideas hace que estemos en una dimensión significativa de lo épico. La siempre atenta publicidad propone un sistema interpretativo de lo que puede ser el fútbol.

1. Fútbol es fútbol

La segunda escena que quiero disponer en este inicio es un pequeño capítulo de las *Mitologías* de Barthes: «El tour de Francia como epopeya»². En ese trabajo, bajo el punto de partida teórico según el cual es posible leer objetos culturales a través de los discursos del pasado, es decir, entender la *mitología* del presente desde los mitos anteriores, le sirve a Barthes para interpretar la vuelta ciclista gala como un acontecimiento de orden heroico, inscrito en el imaginario colectivo bajo la cifra de lo épico. Para Barthes, todo encaja en esa transferencia de léxicos (la lucha del hombre contra su destino, la ritualidad de la epopeya, la relación entre la historia del héroe y la historia colectiva, el lenguaje de la gesta y el del ciclismo...), de tal manera que, al trasponer el léxico de la epopeya al deporte, accedemos a la *verdad* del Tour de Francia, somos capaces de leerlo *correctamente*, sólo así lo entendemos. Eso es lo que también estaba haciendo la publicidad para nosotros, intentando explicar un hecho desde un imaginario anterior, mítico, marcado. De ese imaginario, que será el de la épica, con todos sus problemas de deslinde, desconocemos si será capaz de ofrecer ninguna verdad oculta o desvelar alguna naturaleza cierta, pero desde luego pensamos que esa proyección no es inocente, y que contiene elementos suficientes en cuyo análisis dispondremos de otra mirada sobre el fenómeno.

Afirmar a estas alturas que el fútbol es épica no supone una gran novedad. Del sentido en que queramos emplear esta aseveración ya tópica dependerá el alcance de sus consecuencias. Existe una fructífera tradición de exégesis épica de lo futbolístico, que, desde luego, arrancaría del texto fundacional de Barthes y que, en nuestro ámbito cultural, tendría el libro de Vicente Verdú de 1980 como hito de referencia³.

La tendencia general, reproducida luego en multitudes de ensayos, columnas y artículos, es la de emplear esquemas arquetípicos, conectados de una u otra manera con la lucha, con la guerra o con lo legendario, y aplicarlos a los diferentes elementos de este deporte, para formar así una nueva mirada sobre ellos que los conecta en un sistema interpretativo coherente. En ocasiones, dependiendo de la mayor o menor habilidad del exegeta, las interpretaciones se desvirtúan y ganan en complejidad lo que pierden en interés. Los campos deportivos se llenan de símbolos fálicos, objetos libidinales y transferencias de lo masculino. No obstante, en otros muchos casos, las miradas aciertan y poco a poco vamos cobrando una nueva conciencia de este fenómeno cultural. De esta

² BARTHES, Roland, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 112-124.

³ VERDÚ, V., *El fútbol : mitos, ritos y símbolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

forma, nos dice Verdú, que «los sociólogos, los psicólogos, los antropólogos han explicado la interacción entre la tribu y su equipo, la importancia de la metáfora belicista del juego y la manera como las naciones, las pedanías o las ciudades se sienten representadas por la bandera de la selección o el club»⁴.

Y los filólogos, ¿qué han hecho? El problema de partida, parece, reside en la afirmación de que “el fútbol es épico”, pues es un hecho evidente que el fútbol en sí mismo no lo es. Nada épico hay en “veintidós tipos corriendo en pantalón corto detrás de un balón” por utilizar el popular sintagma con el que se desacraliza este deporte. En sí mismo el juego no remite a nada, salvo a sí mismo. Como mucho es posible interpretar sus reglas, ver qué clase de ritos se activan con ellas, qué elementos simbólicos se ponen en juego. Pero, desde este punto de vista, el fútbol es difícil de equiparar a la epopeya.

Lo épico, de estar en algún lugar, no lo está en el fútbol en sí mismo sino en su discurso. La épica no se concentra en una realidad técnica (la manera en la que un delantero es bloqueado por la defensa del equipo contrario) sino en la acuñación lingüística con que la recubrimos (la carga de Ronaldo se estrella contra las líneas defensivas de los de Pucela). Lo épico es una forma, es un lenguaje. Bajo esta obviedad, que la interpretación metafórica debe realizarse sobre la representación de una cosa no sobre la cosa en sí, sin embargo nos trasladamos a un terreno más seguro, más firme, más fácil de medir.

Investigaremos así el lenguaje que tenemos para hablar del fútbol, que no es otro que el que los medios de comunicación, en especial la radio, nos han proporcionado. A lo largo de este trabajo, sirviéndonos de un corpus de material periodístico, radiofónico, y, en menor medida, publicitario, rastreamos la organización de ese discurso desde lo épico.

Pero adoptar esta óptica teórica tampoco supone ningún hallazgo. Es necesario mencionar aquí las aproximaciones de lingüistas como Grijelmo o Carreter, quienes comprenden ante todo que lo épico futbolístico es, ante todo, un lenguaje, y cómo tal lo leen:

Es ya tópico postular que las pugnas deportivas y sus relatos, constituyen la manifestación actual de la épica. La cual, al par que los otros géneros literarios, respondería a necesidades naturales de los hombres, manifiestas hoy de modos bien peculiares. (...) El género heroico implica la necesidad de ver en acción a los

⁴ VERDÚ, V., “La clave está en el corazón”, *EP*, 30.06.02.

guerreros. (...) La literatura acudió a satisfacer la demanda de lo heroico, y los rapsodas y aedos antiguos, así como los juglares medievales, tradujeron en palabras las contiendas de los paladines reales o legendarios.(...) [tras citar unos versos del Cid] Dígase si momentos tan vibrantes podía declamarlos el juglar sin aguzar la voz, sin alzarla al modo como los radiofonistas la encrespan y engallan hoy (...) Los juegos deportivos modernos han venido a satisfacer el ansia de presenciar hazañas⁵.

A pesar de lo que esta afirmación pudiera hacernos esperar, después de introducirnos en la naturaleza épica del fútbol, Carreter por repasa toda una serie de ejemplos tomados de locutores radiofónicos y periodistas deportivos, que estarían destrozando la unidad y la pureza de la lengua castellana⁶. Presenta así un muestrario interesante de metáforas deportivas relacionadas con el campo semántico de la batalla, del combate. Sin embargo, el único valor que les otorga es el ornamental o el publicitario y su única repercusión es la de ser caballos troyanos del fantasma de la disolución lingüística. Es decir, que para Carreter, esta manera épica de narrar el fútbol sólo serviría al aumento de las audiencias a cambio de prestar un flaco favor a la armonía del idioma español.

Lo que en Carreter se verificaba de una manera irónica se convierte en ideología en el caso de Grijelmo quien en su análisis insiste sobre las mismas ideas, en especial, en el carácter excéntrico del estilo, que considera gratuito. Para él, la utilización de una lengua codificada en el discurso mediático del fútbol responde a una patológica necesidad de su ámbito por autolegitimarse frente a una mala consideración social⁷. Su idea es que este lenguaje, a pesar de la común opinión, no es en realidad innovador u original, frente al castizo léxico de la tauromaquia, modelo de contención y de hermosura. En todo caso, Grijelmo hace hincapié en su carácter de lengua violenta, de jerga bélica que se correspondería perfectamente con la naturaleza de este deporte. Su teoría es que estamos “ante una ficción bélica de terribles consecuencias”: que de la violencia épica y guerrera del discurso del fútbol pasamos con gran facilidad a una violencia física y real.

Sin embargo, estos y otros teóricos del lenguaje épico-militar del balompié, no suelen conceder a la metáfora guerrera mucho valor más allá de la inmanencia lingüística⁸. Piensan que es una manera de hablar, afortunada o no, interesante o

⁵ CARRETER, Lázaro, *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 93-94.

⁶ CARRETER, Lázaro, “Desmesuras deportivas”, pp. 595-598; “Derby”, pp. 644-647; “Perdonar”, pp. 700-701, en *op. cit.*

⁷ GRIJELMO, Álex, “La incursión en el área ajena” en *La seducción de las palabras*, p. 229.

⁸ P.ej. HOLGADO, Jesús, *El fútbol. Léxico, deporte y periodismo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999; o CASTAÑÓN, Jesús, *Reflexiones lingüísticas sobre el deporte*, Valladolid, 1995, ed. del autor.

monótona, pero que es ante todo revestimiento ornamental. Frente a estas ópticas, me gustaría apostar por el valor cognitivo de lo metafórico, que, con Lakoff y Johnson⁹, trasciende desde luego lo lingüístico y pasa a instalarse en el orden simbólico y del imaginario. Comprender el fútbol en clave épica es un proceso con necesarias consecuencias de tipo social y cultural. Que éstas no sean de orden reactivo y que, frente a los temores de Grijelmo, no nos lleven a una guerra mundial, no quiere decir que concebir el fútbol como épica sea una operación inocente. Volveremos sobre esto.

En todo caso, mi propósito en este trabajo será el de rastrear y documentar el lenguaje del fútbol desde una perspectiva de lo épico, y específicamente desde un concepto de épica románica medieval, comparando en la forma y en la función ambos discursos, viendo en qué sentido uno pueda ser comprendido desde el otro, con el objeto de responder a dos preguntas:

a) ¿Podemos hablar formalmente de una épica mediática (y más estrictamente radiofónica) futbolística? Analizaremos cuáles son las coincidencias entre el discurso de la épica medieval y el actual discurso mediático del fútbol, a nivel de la forma y a nivel de la estructura.

b) ¿Podemos hablar de las retransmisiones deportivas como un discurso épico en su función social? Trataremos de averiguar si, salvando la distancia, de algún modo la función (o más bien, alguna de las funciones) que la épica medieval cumplía en el mundo antiguo puede asumirla el fútbol en la actualidad..

Una última consideración previa será necesaria. El grado de *lo igual* es en sí mismo un problema que afecta al conjunto de este trabajo, con lo que no haré si no reflexionar de una forma demasiado práctica tal vez sobre problemas que la literatura comparada ha afrontado y resuelto. ¿De cuánta igualdad estamos hablando? ¿cuánto de iguales tienen que ser dos cosas para que podamos decir que son la misma? Es decir, que existirán posturas posibles para posicionarse ante las semejanzas que creemos existentes entre ambos discursos. Una primera postura, que será donde me inscribiré, potenciará la búsqueda de la semejanza, la que se preocupe por señalar los parecidos entre textos de mundos diferentes, aunque nunca obviará el hecho de estar ante hechos

⁹ LAKOFF, George y JOHNSON, Marc, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1991.

textuales bien distintos. El hecho de mostrar una semejanza entre una canción de gesta francesa del siglo XII y una retransmisión deportiva de 2002 no implica negarle a la primera toda su historicidad, su peculiaridad, su particular manera de situarse en su tiempo, no pretende reducirla a una mera recurrencia formal, pero sí que puede *abstraer* esos factores, y señalar entre todas las condiciones singulares e individuales, una manera de semejanza, un rasgo de parentela; para, a continuación, poder reescribir la historicidad desde un nuevo sitio.

La otra posición es la que niega la posibilidad de realizar tales mediaciones. A una postura fuertemente historicista le bastará con señalar una diferencia de ochocientos años entre las distintas manifestaciones que presentaremos para negar la sola posibilidad de considerar posible la comparación. Siempre será sencillo señalar matices para diferenciar la manera en la que, por ejemplo, se presenta el sacrificio en la *Chanson de Roldan* y en el discurso actual del fútbol. Cuánto espacio esta postura permita a la mediación, cuánto terreno deje al contraste, es lo que permitirá (o impedirá) algún diálogo entre ambas ópticas teóricas. Una discusión sobre el contenido de este trabajo deberá venir precedida de una posibilidad de dicho diálogo. Pienso, en todo caso, que estudiar comparativamente el discurso épico-mediático del fútbol y el de la épica medieval es una opción teórica de la misma naturaleza que la de buscar estructuras míticas de origen indoeuropeo en la épica medieval y, por tanto, igual de (i)legítima¹⁰.



¹⁰ Como hace, por ejemplo, GRISWARD, *Archéologie de l'épopée médiévale. Structures tri-fonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle del Narbonnais*, Paris, Bibliothèque Historique, 1981. Se trata de leer los discursos de un momento concreto con aquellos pertenecientes a otro.

2. La posibilidad de una épica futbolística

Una de las imágenes más sorprendentes que rodean al fútbol tiene lugar en el propio interior del estadio. Allí, mientras el partido ocurre, cientos de seguidores lo observan con los transistores al oído, escuchando la retransmisión de aquello que están viendo. ¿Qué les ocurre a esas gentes para llevarse la radio al mismo campo de fútbol? ¿Por qué la escuchan al mismo tiempo? La respuesta, mi respuesta al menos, es que, más allá de que quieran conocer el resultado de otros partidos, quieren también oír lo que ocurre en el terreno de juego, porque, en realidad, no entienden lo que está pasando allí. Allí, lo que hay, en efecto, son “veintidós tipos corriendo detrás de un balón”, pero el espectador necesita de una narración, de discurso que le cuente lo que ve pero no entiende. Ese discurso es el discurso épico. Lo épico no acontece, se narra. No es un hecho, es una interpretación de ese hecho.

«Pero el fútbol exige palabras, no sólo las de los profesionales, sino las de cualquier aficionado provisto del atributo suficiente y dramático de tener boca. ¿Por qué no nos llamamos de una vez? Porque el fútbol está lleno de cosas que no se entienden. La atracción del fútbol depende de su renovada capacidad de hacerse incomprensible»¹¹. El partido ocurre en la manera en que es verbalizado. Y esta manera es absolutamente épica: dos fuerzas enfrentadas en una pugna deportiva comprendida *con y desde* el léxico de la guerra, cuyo enfrentamiento al tiempo remite a un orden cósmico (con la intervención de lo divino), social (cada una de las fuerzas actúa como signo de una comunidad a la que representa y de la cual adquiere sus atributos) e individual (la lucha del héroe épico, jugador, contra su destino y contra sus propias características). Estos podrían ser los trazos básicos del discurso mediático del fútbol, que describiré en el apartado siguiente, teorizados ya por Verdú¹² y que, no casualmente desde luego, coincidirían en su verbalización con la definición que Jean Marcel Paquette acuñó de la epopeya antigua:

L'épopée est le récit d'une action héroïco-guerrière se déroulant sur le double plan de l'histoire et de la fiction ; elle est composée d'un tryptique où chacun des trois niveaux oppose des forces, le premier, de nature globale, le second, de nature sociale, le troisième, de nature existentielle; ce dernier niveau fait apparaître la

¹¹VILLORO, Juan, “El balón y la cabeza” en VVAA, “Pensar el fútbol”, *Letras Libres*, Mayo 2002, nº 8, p. 23.

¹²*Op. cit.*, pp. 7-85, aprox.

*figure du couple épique duquel émerge en fin de compte l'individualité singulière du héros titulaire.*¹³

Si admitimos lo expuesto estaríamos ante una narración-tipo muy similar. El segundo aspecto que se menciona como rasgo característico de la épica medieval es su carácter oral, performativo e improvisado y la figura del juglar como mediador necesario con el acontecimiento y encargado de representar el cantar de gesta en cada caso. Ese carácter y esa figura también los reconocemos en el fútbol (y también los han reconocido numerosos estudiosos), bajo el disfraz del locutor.

En los partidos de mi infancia, el hecho fundamental fue que los narró Ángel Fernández, capaz de transformar un juego sin gloria en una trifulca legendaria. Las crónicas de fut comprometen tanto a la imaginación que algunos de los grandes rapsodas han contado partidos que no vieron; casi ciego, Cristino Lorenzo fabulaba desde el Café Tupinamba; el Mago Septién y otros pocos lograron inventar gestas de fútbol, a partir de los escuetos datos que llegaban por radio a la estación de radio¹⁴.

Este tipo de relatos, donde los locutores aparecen como verdaderos artífices del partido, que lo inventan, lo imaginan o lo sueñan, son muy abundantes en la bibliografía del fútbol. El *juglar* del fútbol moderno¹⁵, por falta de información primero y por una cuestión estética o retórica después, propone una nueva realidad más allá de los acontecimientos. Su narración se superpone al partido: tanto por que propone una dimensión trascendente donde los sucesos se organizan según una lógica del destino-la culpa-el esfuerzo, como porque, en ocasiones, la realidad pasa a ser completamente ignorada, y la acción narrada no se reconoce en ella. La realidad propuesta por el discurso épico futbolístico obtiene una extraña inserción “sur le double plan de l’histoire et de la fiction”.

Pero en efecto, dos simples objeciones interrelacionadas distanciarían enormemente nuestra épica radiofónica de aquellas formas épicas medievales. Desde luego, ahora el partido está sucediendo simultáneamente a su narración. El discurso puede mantener una relación con él, semejante, parecida o vagamente similar a la que la

¹³ PAQUETTE, Jean-Marcel, “Définition du genre”, p. 25 y pp 34-35 en *L’épopée. Typologie des Sources du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1987.

¹⁴ VILLORO, Juan, *op.cit.*, p.22

¹⁵ Utilizaré en lo sucesivo, puntualmente, los tecnicismos de la épica antigua para referirme al discurso mediático del fútbol. En los casos en que utilice dichos términos en un sentido oblicuo, lo marcaré con la cursiva. También aplicaré las categorías literarias y narrativas propias de los textos escritos a los testimonios orales marcándolas con la cursiva: en la consideración del discurso oral como *texto* sigo la aportación que las teorías pragmáticas del lenguaje han hecho.

canción de gesta tenía con las gestas históricas concretas, pero, ahora, al tiempo que ocurre el hecho, es verbalizado. De esto se deriva que cada composición de la épica radiofónica es radicalmente diferente de las otras. Son narraciones únicas para ocasiones distintas. No existe un concepto de «obra» asimilable al de la época antigua. No podríamos llegar a decir, adaptando a Zumthor, que la retrasmisión del partido del Real Madrid-FC Barcelona fuese la suma de sus distintas retrasmisiones¹⁶.

Es decir, que el *texto* de la épica futbolística no es tal, sino una realización única, irrepetible, firmemente ligada a una circunstancia concreta, y desprovista de toda voluntad de fijación, conservación o permanencia. Sin embargo, creo, esto no nos impide intentar una comparación. La diferencia que aquí se nos muestra, se vuelve semejanza cuando nos interrogamos por las marcas formales y estructurales de ambos discursos.

Se podría buscar una coherencia entre las diversas retrasmisiones, objetando la existencia de estructuras más o menos cíclicas que organizarían estas formas épicas, es decir, que las diferentes retrasmisiones se agruparían en una suerte de grupos: ciclo de la Liga, ciclo de la Liga de Campeones, ciclo de la copa del Rey, ciclo de la Eurocopa o del Mundial... Aún admitiendo esta serialización, es evidente la inexistencia de fuertes trazos de unión entre sus manifestaciones.

Si al margen de analizar lo épico como una forma dada, lo concebimos también como un tipo de discurso con una función concreta en lo social (unificación de la comunidad en un discurso colectivo mítico-simbólico portador de una serie de valores sobre la identidad, la legitimidad y la historia de dicha comunidad), que en cada época y en cada sociedad adoptase una forma narrativa concreta, no encontraríamos ninguna dificultad en englobar al fútbol en esa concepción. No dejaría de ser un tópico afirmar que la sociedad occidental hubiera articulado en un determinado tipo de películas y en las retrasmisiones deportivas una modalidad de lo épico. En ese sentido, quiero mencionar las aportaciones de Pedrosa, quien en el seno de una mucho más amplia «lógica de lo heroico» integra el fenómeno futbolístico en el seno de dispositivos épicos generales, afirmando que en la actualidad el deporte ha asumido una narratividad de tipo heroico, en la cual una comunidad de héroes a través de su dominio de los espacios estrechos (introducir un balón en una portería custodiada) reparte bienes de tipo

¹⁶ ZUMTHOR, Paul, *Essai de Poétique Médiévale*, Paris, Éds. du Seuil, 1972, p. 73.

simbólico en el interior de la comunidad¹⁷. La coincidencia de la forma narrativa del rito del fútbol en el interior de esquemas narratológicos asociados a lo heroico de tipo universal es un punto de comienzo interesante para poder afirmar que, a partir de ahí, en el discurso que narra ese rito (y que en gran medida lo suplanta) en su forma, estilo y funciones posee características comunes a aquellas con las que definimos la épica románica medieval.

Las semejanzas formales y estructurales a las que me he referido ya, y que desarrollaré en el epígrafe siguiente, harían viable una comparación entre esta segunda forma contemporánea de lo épico y la forma correspondiente medieval, no para proponer, insisto nuevamente, solapar sus diferencias, sino con la convicción de que, a través de dicho cotejo, podamos entender el discurso mediático del fútbol desde una perspectiva distinta y más profunda, cobrando una mayor conciencia de su naturaleza, revalorizándolo en tanto que discurso e interrogándonos por su papel en nuestra sociedad.

Pienso que este tipo de discurso interpretativo, es, en realidad, una manera no sólo legítima sino necesaria de visitar la literatura medieval; utilizar los discursos del pasado para entender aquellos de nuestro presente es una opción teórica que abre también nuevas vías de entender la tradición. Es decir, sabemos que la épica románica medieval nos sirve para comprender el discurso mediático del fútbol, pero quizá este último (o a través de esta operación interpretativa) nos pueda llegar a decir algo de la primera.

Otra salvedad es necesario marcar aquí. Una cosa es que sea posible comprender, organizar, construir el fútbol alrededor de la idea de «discurso épico», pero ello no permite que todo pueda reducirse a eso. En todos sus niveles, el fútbol presenta una complejidad que esta concepción no sería capaz de asimilar completamente. Por ejemplo, junto con el léxico bélico, encontramos otros campos metafóricos distintos en este discurso mediático (el de la sexualidad, el de la economía, el de la aeronáutica...), o encontramos digresiones técnicas por parte de sus comentaristas, cuñas publicitarias y otro tipo de estructuras temáticas que no serían posibles de comprender desde lo épico. Será necesario, pues, abstraer aquellos fragmentos *estrictamente* épicos en lo sucesivo

¹⁷ PEDROSA, José Manuel. “La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)”, *Los mitos, los héroes*, Urueña, Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003, pp. 37-63.

para organizar coherentemente este trabajo, siendo, sin embargo conscientes de la existencia de otros *cotextos*.

No obstante, alrededor del fútbol se organizan diversos grados de narraciones, formas muy distintas de discurso, que van desde la retransmisión deportiva, a la crónica periodística y que, en última instancia, se introducen en las formas altas de lo literario. En todos sus estadios es posible reconocer la importancia de lo épico, como el eje conductor unificador de este discurso.

En su primer grado, el del *juglar*-locutor, es donde centraremos sobre todo nuestro análisis, por considerar que esta forma será la más cercana a la de la épica medieval, por sus propias características performativas. Se trata de comentaristas deportivos que narran el partido desde unos códigos fijados. Su manera de hablar está igualmente codificada, a caballo entre la recitación y la salmodia (con registro vocal que alterna sobre algunas primitivas estructuras tímbricas cuyo empleo, al igual que en la épica medieval, remite a situaciones concretas de la narración¹⁸). Muchos son los teóricos del fútbol que en un sentido *large* han relacionado al locutor moderno con el recitador medieval:

Esa sostenida elevación del tono elocutivo, mucho más agudo que el empleado en las demás funciones orales del lenguaje, revela la naturaleza de registro especial que posee el idioma empleado para comentar los espectáculos deportivos. Por sí solo, es signo del carácter a-normal que lo caracteriza. Da cuenta de sucesos y de fenómenos no prácticos, ajenos a la experiencia del común de las gentes, para las que aquello es una afición improductiva. (...) También cambian de voz los recitadores de versos.¹⁹

Esa extrañeza necesaria del lenguaje de la oralidad, que debe marcar claramente la utilización de un uso “a-normal” del lenguaje, como una forma de ritualización del discurso y que, al tiempo, sirve para captar la atención del oyente, se convierte, en “profusión de figuras retóricas” en el segundo grado de las narraciones mediáticas del fútbol, es decir, en las crónicas deportivas. “Es lógico: el redactor, tiene también la necesidad de *extrañar*, para lo cual, fuerza y violenta la prosa ordinaria de la noticia. No disponiendo de los recursos vocales del locutor, ha de compensarlos con un despliegue ostentoso de ornamentos”²⁰.

¹⁸ RYCHNER, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra, Société de Publications Romanes et Françaises, 1955, pp. 24 y 69-70. Las observaciones sobre las condiciones y características del canto son frecuentes en toda la obra.

¹⁹ CARRETER, Lázaro, “Épica y deporte”, p. 593 en *op. cit.*, pp. 593-595.

²⁰ *Ibid.*, p. 595.

De este segundo estadio, utilizaremos mayoritariamente los titulares, lugares donde se condensan las pretensiones épicas y la necesidad de impactar al lector. Por su claridad, servirán de ejemplos ocasionales en el siguiente epígrafe. El lenguaje de las crónicas se aleja ciertamente del estilo formular de la retransmisión radiofónica, y, según en qué casos, de la propia épica deportiva. Habría que distinguir, con Verdú, diferentes tipos de crónicas²¹, de las cuales solamente algunos (aunque los más frecuentes) encajarían en lo que podríamos llamar un discurso épico. En algunas ocasiones, ciertamente escasas, encontramos crónicas que por su estilo y procedimientos, parecen funcionar como verdaderas *prosificaciones de retransmisiones preexistentes*, que no he dudado en emplear en el siguiente epígrafe.

Por último, el fútbol entra también en la literatura culta. Los casos de escritores fascinados por este deporte son muy numerosos y se pueden documentar al menos en los últimos ochenta años. Sus composiciones van desde la novela futbolística, al cuento breve y de la oda al haiku. En algunos casos, que son los que aquí desde luego más nos interesarían, la escritura culta de lo futbolístico se sigue procesando en clave épica. Un texto como “Oda a Platko” de Rafael Alberti, “Gol y triunfo” de Rogelio Buendía o la nacional-socialista “Oda a Ricardo Zamora” de Pedro Montón Puerto son ejemplos perfectos de reelaboración poética de una épica futbolística anterior²².

Me gusta imaginar, examinando las relaciones entre estos estadios compositivos diferentes, un panorama complejo que configura toda una suerte de «red épica», con fenómenos de interferencias, interrelación y transversalidad, con representaciones icónicas (fotográficas y publicitarias) que podría llegar a recordarnos (no digo a compararse) a aquel extraño paraje épico de la Edad Media.

²¹ VERDÚ, V., “La crónica del partido” en *El fútbol: mitos, ritos y símbolos*, pp.165-185. Sobre las cuestiones estilísticas de este género véase FERNÁNDEZ, Néstor, *El lenguaje de las crónicas deportivas*, Madrid, Cátedra, 1997.

²² De GARCÍA CANDAU, José, *Épica y lírica del fútbol* (Madrid, Alianza Editorial, 1996) resulta tan sólo útil la selección de textos que antologa, entre los cuales se encuentran estos tres.



3. Retórica del discurso épico-mediático del fútbol

Empezaremos comparando dos pasajes. El primero pertenece a una retransmisión de un encuentro reciente entre el Deportivo de la Coruña y el Celta de Vigo. El segundo pertenece al *Poema de Mio Cid*.

Vuelve a la carga el equipo blanquiazul,
 esta vez por medio del incombustible Mauro Silva,
 Mauro que la quiere pasar pero no puede,
 se va para el medio del campo,
 Mauro a Fernando, ¡lo que le ha hecho!,
 Fernando con el esférico en el pie, aguantando,
 ya ha visto a Pandiani adelantado,
 qué bien se la mete en profundidad
 qué bien lo ha visto *rifle* Pandiani,
 avanza entre las filas celestes, firme la defensa,
 alguien mete la pierna, sacará de banda. (...)
 cuánto daño está haciendo a los defensas del Celta.
 Cada vez que los de Coruña llegan, traen el peligro en sus botas.²³

37. Qué bien que estaba luchando, sobre su dorado arzón,
 don Rodrigo de Vivar, ese buen campeonador, (...)

38. A Minaya Alvar Fañez mataron le el caballo,
 bien lo acorren mesnadas de cristianos.
 la lanza a quebrada, al espada metió mano,
 mager de pie buenos golpes iba dando.

²³ ZUMTHOR, Paul, *op. cit.*, p. 82-100.

Ya le ha visto Mio Cid Ruy Díaz el castellano,
se va para un alguazil que tenía un buen caballo,
cortol por la cintura y échale en medio del campo,
A Minaya Alvar Fañez ival dar el caballo: (...)
firmes están los moros, no nos van aún del campo.
Cabalgó Minaya el espada en la mano
por estas fuerças fuerte mientras lidiando
a los que alcanza valos delibrando (...) ²⁴

A mi modo de ver, los paralelismos entre ambos pasajes son lo suficientemente evidentes como para pasar por alto el hecho de que los dos textos comparten un mismo modo compositivo. La organización de los sucesos, la utilización de estructuras rítmico-sintácticas, o la presencia de formas perifrásticas para aludir a los personajes, nos sitúan en un mismo plano discursivo. Tenemos, o al menos tengo, la impresión de estar ante un parecido tipo de discurso.

Hay un hecho. La narración futbolística que estamos viendo es un tipo de composición oral e improvisada que presenta sucesos de carácter *guerrero* o *heroico*, con lo que parece hasta cierto punto lógico que fenómenos de naturaleza formal (maneras de captar la atención, recursos rítmicos o mnemotécnicos) pudieran darse en ambos discursos. Desde luego la narración futbolística no se canta y desde luego no todas las narraciones orales e improvisadas son de la misma naturaleza. Quiero decir, que ni el discurso radiofónico deportivo *es igual* a la épica medieval, pero ni mucho menos su carácter oral e improvisado explica en sí mismo las similitudes que con ésta muestra.

Lo que pretendo mostrar aquí es que entre ambos discursos se dan un gran número de coincidencias, en el nivel de su forma y en el nivel de la configuración de una materia épica. En este apartado trataré de rastrear esas similitudes, de ver cuáles son esos paralelismos, cómo funcionan, en qué sentido se articulan. Intentaré mostrar hasta qué punto son semejantes ambos discursos.

²⁴ ANÓNIMO, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1998, ed. de SMITH, Colin, tiradas 37-38, pp. 171-172.



6.1. En la forma y en la elocución

En los estudios sobre la épica medieval, me ha parecido advertir una preferencia por identificar lo épico con una forma, de desplazar al terreno de lo verbal la condición de epicidad. Zumthor quiso explicar la épica como un conjunto de *types*, a un sistema de fórmulas que se combinarían yuxtaponiéndose²⁵. Para Rychner²⁶ la épica medieval es también un conjunto de fórmulas y motivos que formarían el cantar y que el juglar uniría, emplearía o no, situando la rigidez y la monotonía en su base compositiva: “componer improvisando de viva voz implica que el juglar no puede detenerse en la búsqueda atenta de formas originales y variadas²⁷”. La yuxtaposición, la recurrencia, la repetición son algunas de las características con que más frecuentemente definen el lenguaje de los cantares de gesta.

Esto parece ser también la base compositiva de la retrasmisión deportiva, pensada como una sucesión más o menos inconexa de pasajes distintos, que remiten a situaciones preexistentes muy concretas y cuya actualización está fuertemente codificada. Será necesario decir aquí que en nuestro discurso no encontraremos realizaciones con una argumentación muy trabada entre sus episodios. Por mucho que recurramos a los teóricos que afirman que la canción de gesta, sobre todo en sus

²⁵ ZUMTHOR, Paul, “Le poète et le texte”, pp. 64-106 ; “Annexe : Trois points d’histoire”, pp. 455-466 en *op. cit.*

²⁶ RYCHNER, Jean, *op. cit.*, cap. V y ss.

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

realizaciones orales, carecía de estructura unitaria, como lo hace Rychner²⁸, no podremos hablar de «narración» en un sentido comparable. En el discurso épico-mediático del fútbol, las acciones son puntuales, se suceden, son sucesiones de figuras, rodeadas de silencio, escenas prefijadas de personajes, por imitar los términos que Auerbach²⁹ utilizó para referirse a la épica medieval, pero no hay una lógica más allá del relato futbolístico, con psicologías, causalidades, conflictos sociales.

Pero si descendemos en los niveles de la organización formal del texto, abandonamos el marco de los *types-quadres* (Zumthor) o de los *thèmes* (Rychner y Boutet), y nos introducimos en los *motifs* y *formules*, ahí sí podríamos reproducir los análisis estructurales del lenguaje de la gesta medieval en el de la retransmisión deportiva. Podríamos realizar nuestro sistema de listados y de enumeraciones con un corpus de retransmisiones de fútbol y, de esta manera, establecer también nuestra lista de *types*, en la que incluiríamos el gol, el lanzamiento del corner, el lanzamiento del penalti, la asistencia médica al jugador caído, el ataque, el contragolpe, la parada, el desmarque, la falta... y un largo etcétera.

A su vez, a cada tipo le podremos asignar una serie de fórmulas sin mayor dificultad. Así, el tipo o motivo del lanzamiento del penalti incluye la discusión por el ejecutor (quiere tirarlo Ronaldo, Roberto Carlos dice que quiere tirarlo...), posición del lanzador (brazos en jarra, mirada fija...), establecimiento del punto de penalti (adelanta la pelota, protestas de los rivales), posición del portero (en medio de los palos, bajo el larguero...), intentos de despistar del portero, amagos del ejecutor... Podríamos realizar este análisis y sistematizar todas las posibilidades de la retransmisión deportiva en un complejo sistema de tablas y en un léxico finalmente limitado de elementos verbales. Sin embargo, tal análisis excedería el marco de este trabajo: lo que me interesa es la posibilidad de llevarlo a cabo, de someter a una misma metodología crítica ambas formas discursivas con el convencimiento de obtener resultados equiparables, señalando así una familiaridad estructural.

Para demostrar dicha posibilidad nos bastaría con un sencillo procedimiento. A través de una serie de calas en un buscador en *internet*, podemos deducir que las fórmulas empleadas en las retransmisiones deportivas y en las crónicas escritas se encuentran muy codificadas. Podemos también obtener comparativamente sus grados de recurrencia. Así, por ejemplo, un penalti rige los adjetivos “clamoroso”, “claro”,

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁹ AUERBACH, Eric, *Mimesis*, México DF, FCE, 1998, capítulo quinto.

“dudoso”, “absurdo”; un tiro a puerta puede ser “envenenado”, “imparable”, “desviado”, “raso”, “alto”, “inocente”, “afortunado” o “acertado”; una jugada “personal”, “de equipo”, “ensayada”... En el fondo las posibilidades de desarrollo de las distintas fórmulas son bastante reducidas, sólo en ocasiones mejoradas por la creatividad del locutor de turno.

Ofreceré otro ejemplo: el motivo de la arrancada. Esta vez todos los ejemplos están tomados de las retransmisiones deportivas de la última jornada de la liga 2003-2004. Observamos una tendencia a situar al final del *verso* el nombre del futbolística (sólo el nombre o acompañado o sustituido por el epíteto épico), y a situar el verbo al comienzo. Por lo demás, pequeños detalles circunstanciales, referencias a la velocidad.

“Arranca por la banda Ronaldo el pichichi del Madrid”
“Arranca de detrás Roberto Torres”
“Qué bien se va el central del Valencia”
“Qué rápido arranca el caño Ibagaza”
“Se va por la banda *rifle* Pandiani”
“Se va por velocidad el caño Ibagaza”
“Se va de dos centrales Ronaldiño”
“Intenta ganarles la carrera Ronaldiño”
“La arrancada de Ronaldo al pase del central”

La impresión de conjunto es pobre. La sensación de estar ante un lenguaje codificado, monótono, aburrido, solapa cualquier consideración de tipo estético. Podríamos recordar las palabras de cualquiera de los teóricos medievales citados, para argumentar que, en este tipo de *géneros orales*, toda consideración sobre la calidad del texto se desplaza hacia su realización. En todo caso, las razones de esa recurrencia de lo formular, de esa parecida manera de elaborar un código épico son en el fondo las razones de la similitud estructural entre ambos discursos. Aunque sobre esta cuestión volvamos al final de este apartado, sí que me gustaría señalar aquí la rentabilidad comunicativa de esta técnica y su adecuación retórica a una función social. Es decir, que quizá esta manera de contar sea la más adecuada para la función que desarrolla y que el estilo formular y reiterativo y la yuxtaposición de escenas (y la persistencia de toda una amplia gama de recursos retóricos), sean la mejor manera de atraer la atención del público, transmitiendo una idea de inmediatez y cercanía respecto a lo narrado, e introduciendo en los receptores la tensión consustancial a lo épico.

Este poética circular y monótona, lo hemos dicho, sólo se completa en su actualización, y es ahí donde debe juzgarse. Ahí la lengua épica debe ser siempre

excesiva, un lenguaje más lúdico que estético³⁰, mucho más en sus manifestaciones orales, como requisito básico para captar la atención de un espectador, intentando por medio de una sobrecarga estilística, compensar el hecho de la falta de presencia del receptor en el acontecimiento relatado. Ese factor de mediador del *juglar-locutor* respecto a la experiencia le obliga a dotar a su discurso de un plus de innovación lingüística, a la configuración de una lengua extraña así legitimada para hablar del acontecimiento. Incluso los detractores de esta práctica han sabido señalarla *ad contrarium*:

Nada les importa ser chocantes: en eso reside lo que, en su propia lengua, se llama su «carisma». Y así van apartándose del pueblo hablante, y destrozando la unidad lingüística de los hispanos, cuando, si tuvieran una pizca de seso, fortalecerla debiera ser su obsesión.³¹

Lo que Lázaro Carreter afirmaba a propósito del sintagma “de cara a la portería contraria”, no debe considerarse como una amenaza potencial a la integridad de un sistema lingüístico. Con su uso extrañante, el recitador (antes y ahora) se confiere de legitimidad para desempeñar su función, con esa lengua marcada, ritual y, ante todo espectacular. Con ese uso oblicuo del lenguaje el actor construye su prestigio y logra seducir al espectador. No debemos olvidar la condición “literaria” o “estética” de esta variedad que el hablante percibe muy bien como un registro especial del lenguaje, hecho que constituye una barrera ante ese supuesto efecto corruptor que desempeñaría en el conjunto del sistema lingüístico. Otro tanto se puede decir de las críticas ante los anglicismos que la épica deportiva incorpora³²: un mínimo ejercicio de memoria histórica nos hará ver que la épica medieval española, pese a la masiva entrada de tecnicismos bélicos galos, no nos hizo perder un ápice de integridad idiomática, sino más bien lo contrario, le otorgamos el papel de texto fundador.

En todo caso, y no será necesario ampararse de nuevo en Zumthor para justificar la afirmación, la característica más importante del lenguaje épico oral es de orden performativo. En la actuación, la entonación de la voz con todas sus diferentes posibilidades rítmicas, tímbricas y melódicas, y los códigos proxénicos (cuando los hubiere) actúan como un nivel superior en la enunciación que recubre y determina todo el mensaje. Esa función especial de la voz, tan fácil de identificar en nuestros actuales

³⁰ ZUMTHOR, Paul, *op. cit.*, p. 456.

³¹ CARRETER, Lázaro, “De cara al mundial de fútbol”, *op. cit.*, pp. 207-210.

³² CARRETER, Lázaro, “«Pressing»”, *op. cit.*, pp. 349-352.

locutores radiofónicos (caRRRRRUsseLLLL depoRRRtivOOOOO) es en realidad una de las armas retóricas más efectivas del lenguaje épico. Todas sus manifestaciones históricas emplean usos extrañantes de la voz, recitativos, salmodiados, formas especiales de la enunciación. Según Roberto Ruíz Capellán, inspirado por Zumthor:

Antes de servir de vehículo al lenguaje, la voz se manifiesta en grito o susurro, en risa o llanto, dando así salida, sin otra mediación, a lo indecible, a lo profundo y más intenso del ser; de ahí, más allá de lo que la palabra dice, la capacidad de la voz para expresar la emoción y suscitarla, o para seducir y apaciguar. Por eso, la palabra hablada posee un calor vital y un poder de seducción muy superiores a los de la escrita y es garantía de veracidad. En el curso de la declamación alterarían no sólo diversos ritmos, arrebatados, moderados o más lentos, sino acaso modulaciones y timbres distintos de voz a tenor de la intensidad del pasaje y de su carácter narrativo, lírico o dialogado, serio o jocoso³³.

Si nos adentramos en el *texto* y dejamos de lado la dimensión enunciativa, y analizamos internamente el discurso mediático actual del fútbol desde los parámetros que los teóricos de la épica medieval identificaron como característicos de la misma, podríamos evidenciar una vigencia y eficacia de idénticos mecanismos retóricos, con la intención de demostrar, a través del análisis estructural, una profunda similitud entre ambos mundos épico-narrativos que nos llevará a concluir que nos encontramos ante formas iguales del discurso.

Este lenguaje al que nos referimos es claramente el de la guerra. El encuentro futbolístico será explicado como un combate. Los diferentes sucesos del encuentro encontrarán un acomodo en la lógica del discurso militar. Además, no se tratará de una bélica cualquiera, sino de un discurso de la lucha que no podrá dejarnos de remitir a la Edad Media. Ciertamente es que las metáforas guerreras hablarán también de «obuses» y «cañonazos», pero, mayoritariamente, presentarán el combate desde unos modos que se nos ofrecen antiguos, desde nuestra visión de lo que puede ser la batalla campal en un sentido clásico. Para demostrar estas afirmaciones, citaré un largo pasaje de Grijelmo, en el que se compilan un amplio número de metáforas guerreras:

Un jugador será *la punta de lanza*, y antes del partido las *espadas* estarán en todo lo alto... y los equipos buscan un *jugador-ballesta* (...). Y también un delantero *con instinto asesino*, que pueda ser el *verdugo* del máximo rival. Las figuras de los dos equipos en *pugna* mantendrán a su vez un *duelo* particular, quien tal vez decida el *enfrentamiento*. La *estrategia* general del juego se asemeja a la de un campo de batalla, puesto que no hay que descuidar la *retaguardia*, la mejor *defensa* es un buen *ataque*, a veces se precisa acometer un *repliegue* de líneas para luego situarse

³³ RUÍZ CAPELLÁN, Roberto, "Narrativa religiosa y cantar de gesta", p. 59 en VVAA, *Historia de la Literatura Francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.

en una *demarcación* no vigilada, acumular *peones* para ejercer la presión. (...) El entrenador arenga a los jugadores como el general a los soldados, y además extiende su mando a través del *capitán* del equipo. Y cuando las tropas están cansadas, acude a los *hombres de refresco* que supongan un *revulsivo*. Por supuesto, aquellas selecciones nacionales que se forman con hombres repartidos por diversas ligas extranjeras (caso de Dinamarca) están formadas por "mercenarios". (...) Pero los defensas a menudo desentierran el *hacha de guerra*, y tal vez acabarán con él, no siempre jugando *en buena lid*. Porque los zagueros deben ser un *baluarte* para el equipo, un buen *escudo* defensivo. Está en *liza* el honor del club. El resultado *campeará* en el marcador, el ataque *pondrá cerco* a la portería contraria, el equipo de casa juega en su *feudo*, se ha *armado* bien en defensa... Ya veces se sale de un partido con varias *bajas* gracias a la benevolencia del juez de *la contienda* para con el juego *agresivo* del equipo rival. Antes de retirarse del campo, el futbolista habrá estado *renqueando*, *flaqueando*, *resquebrajándose*... sostenido sólo por su *pundonor*. (...) Además, el jugador *milita* en un equipo, se integra *en sus filas*...³⁴

El primer problema que surge en la comparación lingüística es de orden estrófico. La estructura compositiva básica de la épica medieval, la *laisse* o «tirada» es difícil de reconocer en nuestras modernas retransmisiones. Si bien es cierto que el carácter paralelístico de esta estrofa se repite en las secuencias de las retransmisiones radiofónicas, no obstante, la condición de rima asonantada está generalmente ausente, hecho que impide la utilización de la terminología estrófica medieval salvo en un sentido muy relajado. Digo, en todo caso generalmente, porque, en ocasiones, sí es posible reconocer una primitiva estructura rítmica en ciertos pasajes:

Gol del Moro, Gol de Morientes
 balón que le mete en profundidad Barajas
 balón que va despacio
 el Moro controla con la pierna derecha abajo
 batió al guardameta andorrano
 marcó el Moro, marcó,
 gol del Moro³⁵

Hay gol en Valladolid, gol del Valladolid, el tercero,
 de cabeza Caminero,
 la contra de Xavi Mora espléndido
 la puso a la cabeza del madrileño
 impecable a la escuadra izquierda de Reina, marca el tercero,
 no sirve de nada, Valladolid tres, gol de Caminero
 Villarreal cero³⁶

³⁴ GRIJELMO, Álex, *op. cit.*, pp. 235-236. La sucesión de términos bélicos en este párrafo cubre todos los órdenes de la lucha: el armamento, la jerarquía y las funciones dentro del ejército o las diferentes acciones militares.

³⁵ *Carrusel Deportivo*, España 4-Andorra 0, 05.06.04.

³⁶ *CD*, Valladolid 3-Villarreal 0, 23.05.04.

pase largo que envía el esférico al área,
España al remate, Raúl, ¡falla!
el balón se fue, Raúl que casi llegaba,
estoy seguro que si él no intenta rematar
venía detrás Torres como un león³⁷

En realidad, la estrofa, si se puede hablar de algo así, de nuestra épica futbolística, estará marcada por una gran libertad métrica, estructurándose normalmente por medio de recursos paralelísticos, por la aliteración y por la antítesis. Se podría argumentar que en otras tradiciones épicas estos son los rasgos estróficos fundamentales, frente a la apuesta por la asonancia y los hemistiquios de nuestras épicas romances. Respecto a este último recurso, sí se nota en el corpus una tendencia más o menos constante a la bipartición del verso, que por lo demás resulta completamente anisosilábico.

En la transcripción de las *estrofas* que aquí presento, la decisión de marcar el final del *verso* se ha llevado a cabo desde criterios prosódicos. Es la entonación la que en nuestro discurso determina la estrofa. La épica futbolística propiamente dicha sólo es oral; salvo excepciones no se ve configurada, regularizada por una tradición de escritura como es el caso de la épica medieval (Boutet). Los usos estróficos de una y de otra no son fácilmente comparables.

Pero será sin duda la larga lista de figuras retóricas paralelísticas la que con más claridad se reconozca en el análisis de las *tiradas* futbolísticas. Las frases bimembres con miembros antitéticos (se tiró el portero a la izquierda y él se lo tiró a su derecha), secuenciados (brazos en jarra, Gavanon debajo) o complementarios (marcó de penalti Vicente y llegamos al descanso); las anáforas (ahí va Jeremy Gavanon, que tiene nombre de perfume / ahí va Vicente, tira Vicente); el paralelismo entre los dos hemistiquios (se acabó la primera parte, se acabó de la mejor manera imaginada); la catáfora (vamos al penalti, ahí va, Vicente Rodríguez / ahí va Vicente, tira Vicente, gol, gol de Vicente Rodríguez); la reiteración de *mots clés* (Gavanón, penalti, Vicente, gol); el quiasmo (y ahora mismo sí que hay dos partes en el campo, enloquecida la naranja, la blanquiazul casi muerta); serán los recursos más productivos y reiterados. También podemos mencionar un uso literario que lleva a desplazar al final del *verso* aquellos términos claves en el pasaje (en el descuento, en el dos y medio, Valencia uno, / Olympique de Marsella cero). Todos estos procedimientos se emplean de una manera

³⁷ CD, Portugal –España, 20.06.04.

sistemática, intuitiva, en la épica radiofónica, formando una compleja trama rítmico-sintáctica que es la que en última instancia da coherencia a la *estrofa*. Del mismo modo que ocurría en la poesía épica oral, el locutor se entrena en el dominio de estos recursos que le permiten, desde unos moldes asumidos, improvisar con comodidad *tiradas* elegantes:

ahí va Jeremy Gavanon, que tiene nombre de perfume,
vamos al penalti, ahí va, Vicente Rodríguez,
brazos en jarra, Gavanon debajo,
ahí va Vicente, tira Vicente,
gol, gol, goooooooooooooooooooooo

de Vicente Rodríguez,
lanzó el penalti, como si hubiera lanzado mil
se tiró el portero a la izquierda y él se lo tiró a su derecha
en el descuento, en el dos y medio, Valencia uno,
marcó de penalti Vicente y llegamos al descanso,
Olympique de Marsella cero,
se acabó la primera parte, se acabó de la mejor manera imaginada
y ahora mismo sí que hay dos partes en el campo,
enloquecida la naranja, la blanquiazul casi muerta³⁸

Entre ambas partes de esta retrasmisión existe una relación de paralelismo en un grado idéntico al de las *laises similaires* que describió Rychner³⁹. Es la única de las estructuras paralelísticas de *enchaînement* que señala en su trabajo que es fácil reconocer en el discurso épico-mediático del fútbol. Se trata generalmente de una primera *estrofa* de ritmo rápido que concluye con una acción contundente (falta, fuera, gol...) y una segunda que es *reprise* y *amplificatio* de la primera, donde el uso de los verbos se hace en tiempo pasado y donde el locutor utiliza un *tempo* lento en la descripción de los detalles⁴⁰.

Dentro de esos procedimientos estructuradores comunes a la épica podemos mencionar el especial tratamiento de las exclamaciones retóricas, donde al tiempo que se enfatiza la acción se transmite una sensación de proximidad, de inmediatez. Aquellos “¡Dios, commo es bien barbado!” no se alejan demasiado de nuestras exclamaciones modernas :

³⁸ CD, Valencia, 1-Olympique de Marsella, 0, 04.

³⁹ RYCHNER, Jean, *op. cit.*, pp. 100-107.

⁴⁰ La réplica de este procedimiento en la retrasmisión televisada es la repetición de la acción.

el caño Ibagaza pone la pelota al primer palo
y el uruguayo de los Santos
de cabeza bate al guardameta israelí Dudú
marcó el Atlético, marcó los Santos
¡madre mía qué bien la puso el caño Ibagaza
con esa bota que es un guante!
¡y qué bien entró, con qué rabia De los Santos!
¡poquito, poquísimo, diría yo, ha durado la alegría de una afición!⁴¹

La aliteración será otro de los procedimientos habituales de la épica que volvemos a encontrar en las retransmisiones deportivas. A causa de esa necesidad de producir lenguajes expresivamente marcados, y como un recurso más de la lengua para producir unidad en el discurso, “los locutores ponen énfasis en las palabras que denotan agresividad, violencia fonética sílabas explosivas, las fricativas sonoras. Por eso las expresiones típicamente futbolísticas están llenas de erres, esas consonantes feroces que ya estudiamos en sus efectos poéticos y políticos: regate, rapidez, recorte, rechace, atrapa, irrumpe, aferra, penetra, se incrusta, barrera, travesaño, destruye, rompedor...”⁴² Esta figura se ve enriquecida por el alargamiento excesivo de determinadas consonantes, siempre oclusivas o vibrantes (será difícil encontrar a un locutor radiofónico aliterando sibilantes), lo que multiplica su eficacia.

Alejada un poco ya de la mera estructuración del texto, y con consecuencias evidentes sobre su sentido, se observa un frecuente uso dislocado de los deícticos⁴³. El locutor debe marcar su proximidad con los hechos, debe hacernos creer que está presenciando, integrándose en los acontecimientos, que tiene un acceso directo a los mismos. Nos es necesario imaginarlo en el fragor de la batalla como un soldado más, o como el jugador duodécimo sobre el terreno de juego (pues estas consideraciones son aplicables a ambos tipos de discurso épico). “Ahí va Jeremy Gavanon, / vamos al penalti, ahí va, Vicente Rodríguez” (*vid. supra*). O, más recientemente: “ahí va Luque, Luque en el área / ¡falló! ¡y es que es zurdo!”⁴⁴. Este uso de los deícticos participa también del empleo de fórmulas enfáticas donde el locutor se dirige a los jugadores: “ahí, vamos al desmarque Fernando, vamos *Niño*”⁴⁵.

⁴¹ CD, Racing, 1-At.Madrid, 2, 09.05.04.

⁴² GRIJELMO, Álex, *op. cit.*, pp. 237-238.

⁴³ Sobre los deícticos y otras de las figuras retóricas aquí mencionadas puede verse BOUTET, Dominique, *La chanson de geste*, París, PUF, 1993, p. 75 y ss.

⁴⁴ CD, Portugal 1 – España 0, 20.06.04.

⁴⁵ *Ibid.*

Quizá el rasgo más singular de una retórica épica son los llamados epítetos épicos, fórmulas más o menos lexicalizadas que acompañan al nombre de los héroes o protagonistas, sirviendo al tiempo de presentación y caracterización del personaje. En este sentido, nuestro discurso se muestra especialmente rico, habiendo generado una gran cantidad de formulaciones variadas, facilitando en ocasiones varios epítetos para aquellos *personajes* que lo merezcan. Estos se refieren a cualidades físicas o tácticas de carácter hiperbólico: Marcelo “Matador” Salas, Desailly “La Roca”, “Muralla” Kahn, “Locomotora” Hierro, el “Cerebro” Guardiola, “Tiburón” Figo, Iván de la Peña “El divino calvo”, “Toro” Acuña, el galgo Finidi, “rifle” Pandiani, el incombustible Mauro Silva, el eterno Donato, el sobrio Djukic, el loco Revivo... Al igual que sucede en la épica medieval, estos epítetos se imponen por la tradición, vienen dados y los *juglares* los repiten y enriquecen. Junto con estos epítetos épicos de naturaleza figurativa encontramos otros, atribuidos a personajes más importantes que los caracterizan por su función en el equipo: Fran es “La zurda blanquiazul”, Naybet “El mariscal de la defensa”, Raúl “la joya de la corona blanca”, Franco Baressi “Gran Capitán” o “el zar” Mostovoi. Por último, encontramos aquellos que hacen alusión a la historia del personaje, que se adjudican a título honorífico en reconocimiento a las hazañas realizadas: Cantona “El enfant terrible” (también apodado “la bestia”), Koeman “el héroe de Wembley” o Ronaldo “o Rei” o también “a folha seca” (epíteto que le viene de la siniestra parábola que imprime a sus disparos).

La naturaleza de estas acuñaciones está muy próxima de aquellas medievales: se elogia la fuerza, la rapidez o la inteligencia, se alude a algún rasgo físico, o bien se distingue con una especial relevancia en el seno de la comunidad, o se mentan acciones pasadas. Al igual que ocurría en la épica medieval, también es frecuente formar el epíteto épico a partir del lugar de nacimiento: decir “el de Valencia” para referirse a Vicente Rodríguez, o “el de Marsella” hablando de Zidane, es exactamente lo mismo que decir “el de Vivar” en lugar del Cid. Igualmente, estas denominaciones son extensivas al grupo, así, al igual que “los de Francia” o “los de Castiella” eran alusiones frecuentes en los textos medievales, ahora es fácil escuchar “los de Sevilla” o “los de Coruña”.

Menos frecuentemente que en los cantares de gesta, podemos también encontrar utilizaciones de *verba dicendi*, para introducir el discurso directo en las *tiradas*, con el

objeto de producir esa inmediatez y presencia de la que hablábamos⁴⁶. El objetivo es sentir a los personajes, oírles expresarse en medio de la batalla: “Se acerca Hierro al árbitro, le va a mostrar la tarjeta, / Hierro le dice: «no he hecho nada, se ha caído»”; “Raúl se dirige a sus compañeros, «vamos, arriba» les dice, / intenta todavía animarles, pero el partido está ya sentenciado”⁴⁷. Las funciones de estas rupturas del grado de la enunciación son básicamente la arenga o la disculpa, pero raramente profundizan en la psique del jugador. Especialmente escasas resultan las conversaciones entre los enemigos, tan queridas en los enfrentamientos medievales, aunque podamos documentar un ejemplo ciertamente interesante:

por el centro del área, Mista pierna izquierda,
gol, gol, gol, gol, gol, goooooooooool de Mista,
el centro por la izquierda de Vicente Rodríguez a la contra,
el contragolpe del Valencia, centra Vicente por encima del defensor,
venía Mista de derecha a izquierda,
controla con el pecho, perfila el cuerpo
mira a Gavanón y le dice “toma cabrón”,
y se la pone a su derecha, imparable el tiro de Mista,
minuto trece de la segunda parte, Valencia dos,
Mista y Vicente, Olympique de Marsella cero
la alegría se desborda por las gradas,
la fuente de San Luis ha vuelto a reventar⁴⁸

El último de los rasgos retóricos recurrentes que quiero señalar es la frecuente utilización de *hiperbola*. Dentro de la necesidad de magnificar las acciones, los locutores frecuentemente recurren a imágenes exageradas, implementando los sucesos. Un buen ejemplo lo encontramos en uno de los pasajes citados: “¡madre mía qué bien la puso el caño Ibagaza con esa bota que es un guante!⁴⁹”. Otro, corresponde al comentario de un locutor a un disparo al poste de Beckham: “el balón que lanza contra el poste, un trueno que quiere hundir el mundo⁵⁰”. Los titulares de las crónicas deportivas son especialmente proclives al empleo de esta figura: “La hora de los gigantes”⁵¹, “Senegal reta al mundo”⁵², “Carnicería rojiblanca en Riazor”⁵³.

⁴⁶ Ni que señalar tiene que son completamente falsas, que los locutores las inventan. No pueden oír las.

⁴⁷ CD, Real Madrid 1-Real Sociedad 4, 23.05.04.

⁴⁸ CD, España 4-Andorra 0, 05.04.

⁴⁹ CD, Racing, 1-At. Madrid, 2, 09.05.04.

⁵⁰ CD, Zaragoza - Madrid, 15.06.04.

⁵¹ EP, 21.06.02, p. 63

⁵² As, 17.06.02, p. 24.

⁵³ EP 05.10.03, p. 50.



6.2. En la organización del discurso

Pero esta recurrencia de *types* entre el discurso de la épica medieval y el de las retrasmisiones futbolísticas no se produce solamente en el nivel más superficial del texto, en lo que se suele nombrar como su estilo. Existen también paralelismos que van más allá de la coincidencia de rasgos formales y de recursos expresivos. Encontramos, en la estructuración de la narración, puntos en común, que se refieren a las figuras heroicas, a la manera de construirlas, revestirlas, mitificarlas; o que tienen que ver con el modo de presentar ambos fenómenos, las gradaciones de la victoria al fracaso, el revestimiento del acontecimiento con una capa de enseñanza moral, la manera que los sucesos tienen de remitir a algo trascendente o mítico. En ocasiones, la similitud de esquemas nos lleva a plantear cuestiones de fondo, a cerca de la posibilidad o imposibilidad de plantear lo épico desde modos narrativos diferentes o sobre la existencia de un esquema narrativo base, de una estructura latente común que se activa al plantear una narrativa, la que sea, de carácter épico.

La narración será siempre agonística. La épica futbolística se plantea como el combate de dos fuerzas contrarias, que deben revalidar su posición en el mundo a través del partido. La intensidad de esa oposición no es siempre la misma. Según nos encontremos en un llamado *derby* o en un partido sin mayor trascendencia, los locutores se encargarán de acentuar más o menos los aspectos bipolares del combate. Así, en los

torneos internacionales, y, sobre todo, en aquellos donde lo que compiten son selecciones y no clubes, la narración épica se presentará como un verdadero enfrentamiento de nosotros-ellos, donde el *juglar* se erige en portavoz de la historia colectiva, y se compromete en la enunciación, toma claramente partido por ese *nosotros*.

Expresiones del estilo “España se lo juega todo” (donde el nombre genérico del equipo funciona al tiempo como el nombre de la nación, como nombre al cabo de la comunidad que representa), “España se enfrenta a su destino”, el léxico del “orgullo español”, o el discurso de “los enemigos de España” parecen querer situar el encuentro en un plano trascendente, donde las fuerzas del bien y del mal, de la civilización y su barbarie, han sido convocadas para librar el combate decisivo, fruto del cual se podrá reestablecer el orden violentado. Ése es el discurso de la epopeya, o, para ser exactos, de algunas de las epopeyas. Es también la narración que articula el anuncio de Nike que abría este trabajo⁵⁴.

Es ese carácter agonístico, que singulariza cada partido y que lo inscribe en una lógica de lo irrepetible, de lo crucial, lo que dota al discurso radiofónico del fútbol (de cuando en cuando) de su intensidad y de su tensión dramática. El receptor se adhiere emocionalmente a la narración y pasa a afectarle, a ser entendida en clave religiosa. La narración se refiere a su identidad colectiva.

Que España gane o pierda puede no ser muy importante pero tiene muchísima importancia. La vida de los aficionados cambia fundamentalmente de un resultado a otro. (...) ¿Quién no experimenta que el mundo se le cae encima cuando su equipo sucumbe y quién no supone que todas las cosas van a ir mejor cuando su selección gana el Mundial”? (...) Para los hinchas argentinos no sólo no hay porvenir porque el país se encuentre arruinado sino porque la esperanza mágica se ha esfumado en la tesitura de ser apartados de la competición⁵⁵.

Suponemos que esa inscripción emotiva en el discurso del partido debe ser un síntoma del carácter épico del fútbol. De ello tendremos ocasión de hablar al final de

⁵⁴ Las relaciones entre épica e historia es uno de los capítulos más interesantes del estudio de este género. Podemos argumentar que, en nuestro caso, en efecto, en ocasiones la confrontación “mítica” del fútbol, en realidad, recubre una confrontación real. Son momentos donde la épica deportiva se superpone al conflicto histórico y, ciertamente, el partido entre dos selecciones es sentido como una verdadera confrontación donde está en juego el destino colectivo o la posibilidad de *corregir* el acontecer histórico por medio del discurso. Citaré, por muy conocidos, los goles de Argentina contra Inglaterra después de la Guerra de las Malvinas. A título de mera divagación, quizá se podría señalar un parentesco entre esta operación de *corrección* histórica, y aquella que *La chanson de Roldan* ejecuta respecto al desastre militar de Carlomagno en España (lógicamente, no pretendo equiparar ambas transformaciones de la historia, sólo señalar que parecen efectuarse en un sentido comparable).

⁵⁵ VERDÚ, Vicente, “Corea”, *EP*, 22.06.02, contraportada.

este trabajo. En todo caso, la lógica agonística será la que permita configurar las restantes figuras y secuencias de esta narración en un determinado sentido. El papel de los jugadores, las pruebas a las que se enfrentan, sus sentimientos, sus motivaciones sólo se explican desde este enfrentamiento básico que lo estructura todo. Veamos ahora cómo eso se lleva a cabo.

En primer lugar deberemos hablar de la figura del héroe, figura con la que normalmente se marca a un jugador. Si bien es cierto que desde un punto de vista técnico, el fútbol no es un deporte donde la figura del cabecilla esté tan marcada como por ejemplo en el ciclismo, para fortuna de Barthes, no obstante, en su discurso, siempre se tiende a escoger a un jugador como el líder del equipo. El equipo se presenta en el discurso jerarquizado como un ejército (por más que su realidad no permita sostener totalmente esta estructura militar) en la base de la cual se supone una grey (que, a diferencia de la épica nunca perderá su nombre, siempre presentará un grado de individualidad), una base de combatientes, de la cual emergerán una serie de *individualidades*, y entre ellas encontraremos a *un jugador estrella*. Este *héros titulaire*, el *crack*, el *líder* (papel que siempre corresponde a delanteros o mediapuntas) será el responsable de las victorias y triunfos del equipo, y la afición tenderá a identificarle como el centro de la acción dramática, el jugador que resuelve los partidos y otorga los éxitos.

Allá donde se cruzan los caminos irrumpió Ronaldo Nazario da Lima. El Santiago Bernabeu rugió como un tigre de Bengala nada más verle saltar. Ochenta mil almas intuían que algo grande iba a pasar. Su imponente estampa, su sonrisa, su instinto básico ante el gol (...) Ronaldo se coronó como ese príncipe capaz de hacer feliz a un pueblo entero.

El seis de octubre de 2002 quedará inmortalizado como el domingo de gloria en que Ronaldo tuvo el privilegio de debutar con la sagrada camiseta como sólo lo hacen los elegidos: con una actuación majestuosa. Le bastaron sesenta y un segundos para tapar las bocas de los que hablaban. (...)

Magnífico control de pelota con el pecho, sangre helada para programar el disparo, y volea picada a la escuadra de Dutriol. Gol del crack, gol del mejor nueve del mundo.⁵⁶

En el lenguaje de la crónica de Tomás Roncero, se presenta claramente al futbolista como el héroe épico, dotado de las características físicas adecuadas para ese papel, depositario de la esperanza de la comunidad (*capaz de hacer feliz a un pueblo entero*), tocado por una fuerza de origen divino para consumir un destino individual y

⁵⁶ RONCERO, Tomás, “El gol de un dios con cara de niño”, en *As*, 07.10.02, p.8.

colectivo (*elegido para vestir la sagrada camiseta*). Después, la descripción del golpe crucial del combate, con la mezcla de sobriedad técnica y emoción habituales de la épica⁵⁷.

Exactamente, al igual que en la épica, el héroe deberá someterse a una serie de pruebas en cuya superación llegará a consumir un destino que le está reservado, que se hace extensivo a la comunidad. Además, existe también un panteón de héroes legendarios, una *aetas clasica*⁵⁸, a la que los *juglares* se remiten constantemente, a la hora de referirse a las hazañas de sus héroes, inscribiéndolos definitivamente en una Historia con mayúsculas, divinizándolos (*inmortales*):

Pero fue el gol y Zidane pasó la última prueba, el desafío que tenía que superar, el gol decisivo y espectacular en una gran final, cuatro años después de sus dos cabezazos a Brasil en la del Mundial 98, para entrar en el círculo más restringido de la historia del fútbol, cerca de los inmortales Cruyff, Beckenbauer, Pelé, Maradona o Di Stéfano, que se consagró 42 años atrás en el mismo césped de Glasgow.⁵⁹

Por supuesto, como siempre que encontramos procesos literarios de proyección trascendente de la realidad, en ocasiones, la diferencia entre una realidad modesta y una amplificación épica, produce en ocasiones resultados chocantes: «Las páginas gloriosas que narrarán para siempre este campeonato honrarán a las ya escritas por nuestros antiguos héroes, que al estrecharse con las de hoy se funden en un abrazo de gloria y grandeza y que el esfuerzo que hicieron ellos no ha sido estéril y así coronado por lo más brillante del fútbol juvenil cacereño»⁶⁰.

Esta individualidad, muchas veces, aparece acompañada, complementada, con la figura de un compañero, actualizando otra de las estructuras recurrentes de la épica, la llamada pareja épica. Vicente Verdú, en el ensayo ya referido, señalaba la presencia de este fenómeno y lo analizaba desde las claves de aquella: “De estos dos puntales (...) uno de ellos, como así sucede en la mitología, es el reflexivo y estilista, el otro el luchador y corajudo. El uno representa el poder de la astucia, el otro la virtud de la

⁵⁷ Dos rasgos más interesantes en el pasaje: la utilización de un topónimo épico “allá donde se cruzan los caminos” (Madrid), y la utilización de otro epíteto para referirse a la camiseta del Real Madrid (“la sagrada camiseta”). Y otra idea más interesante, la del personaje de los murmuradores, «los que hablaban», agentes obstaculizadores de la narración épica que buscan la desgracia del héroe por vía de minar con infamias su prestigio épico.

⁵⁸ Es éste presentado como un tiempo mítico donde “el guardameta Zamora se fumaba dos paquetes de cigarrillos diarios y no descansaba los pulmones ni cuando esperaba en la cancha a que lo atacasen. Eran otros tiempos. (...) Lo único que se tomaba era cerveza la noche antes del partido, por supuesto, pues así llegaba el sueño.” FRESÁN, Rodrigo, en VVAA, “Pensar el fútbol”, *Letras Libres*, Mayo 2002, nº 8, p.33.

⁵⁹ EP, 17.02.02.

⁶⁰ Diario *Extremadura*, 17.04.40. Cit. por GRIJELMO, Álex, *op. cit.*, p. 37.

fuerza; uno es «cazador feroz, el otro pastor apacible»; uno es lento pero inteligente, como Del Bosque, el otro es acometedor y sanguíneo, como Steilike. Jung entre los ciclos del mito del héroe, señalaba el ciclo de los Twins⁶¹”.

“Dely Valdés y Darío Silva, la *doble D* del Villarreal⁶²”, “Los dos pelirrojos: Scholes y Butt se han convertido en la roca y el eje de Inglaterra⁶³” son dos ejemplos tomados de las crónicas periodísticas. También podríamos hablar del *tandem* Marchena e Iván Helguera en la selección española actual o de aquella pareja formada por Romario y Bebeto en el equipo brasileño y, sin duda, de la *couple* mítica Di Stéfano y Puskas en el Real Madrid. En todas ellas, reconocemos el elemento *proz* y su complementario *sage*. En algunos casos la contraposición se desarrolla mucho, reconociendo claramente el ella, el jugador heroico, y el jugador técnico, moderno, como figuras pertenecientes a tiempos diferentes, a éticas distintas, a sistemas de valores contrapuestos⁶⁴:

Uno es hijo de la lógica; el otro del instinto.
Guardiola dirige el centro del campo,
Raúl afila los colmillos en el área.
Si Guardiola es un cartesiano,
Raul deposita todas sus emociones en los partidos⁶⁵.

En ocasiones, una conjunto excelente de jugadores pasa a configurarse como un todo. Al igual que en la épica medieval encontramos los doce pares de Francia como agrupación mítica de guerreros⁶⁶, en ocasiones, la abundancia de buenos jugadores en un equipo es nombrada por epítetos épicos en el discurso del fútbol. Podemos mencionar entre estos “la quinta del buitre”, el “Dream Team”, o más recientemente “los Galácticos”. La prensa deportiva nos proporciona otro ejemplo: “El que ataca con un quinteto formado por Figo, Zidane, Ronaldo, Raúl y Roberto Carlos. Cinco futbolistas que han inspirado un mote: los Cinco magníficos”⁶⁷.

⁶¹ VERDÚ, V., *El fútbol : mitos, ritos y símbolos*, p. 108.

⁶² EP 14.12.02.

⁶³ EP, 21.07.02.

⁶⁴ Sobre este punto en la épica medieval, puede ser interesante consultar RUIZ DOMENEC, J.E., “Contrautopía arcaica en el Cantar de Roldán”, pp. 189-190, en CIRLOT, Victoria (ed), *Epopeya e Historia*, Barcelona, Argot, 1985, p. 175-202.

⁶⁵ SEGUROLA, Santiago, “Guardiola-Raul, la pareja del año”, EPS, 02.05.99. Nuevamente me he atrevido a disponer el texto en «versos».

⁶⁶ Para una matización sobre este punto y para la realidad jurídica del mismo, *vid.* “«Conseil des barons» «Jugement des barons»” en CIRLOT, Victoria (ed.), *op. cit.*, p. 91.

⁶⁷ “Los Magníficos no marcan”, EP, 05.11.02 .

A la hora de caracterizar los personajes, las psicologías esquemáticas de la épica antigua parecen funcionar eficazmente también en nuestro material de estudio. Los jugadores pasan a verse resumidos en un rasgo de carácter, a presentarse casi como abstracciones, como personificaciones de valores. Cada elemento del carácter pasa a explicarse como un jugador. Así, Figo es la avaricia⁶⁸, Guardiola la racionalidad, Ronaldo la improvisación, Beckham la vanidad o Mauro Silva el tesón. A tal efecto, me parecen pertinentes las palabras que Barthes empleaba al respecto del ciclismo:

Los nombres de los corredores parecen proceder de una edad étnica muy antigua, de un tiempo en que la raza sonaba a través de un número de fonemas ejemplares (...) Además, esos nombres vuelven sin cesar; constituyen puntos fijos dentro del gran azar de la prueba cuya tarea consiste en sujetar una duración episódica, tumultuosa, a las esencias estables de los grandes caracteres, como si el hombre fuese, ante todo, un nombre que logra sujetar los acontecimientos: Brankart, Geminiani, Lauredi, Antonin Rolland, son patronímicos que se leen como los signos algebraicos del valor, la lealtad, la traición o el estoicismo⁶⁹.

Un punto esencial de la caracterización de los personajes es la dialéctica entre la contención y el exceso, entre las acciones que son producto de la reflexión y la economía del esfuerzo y aquellas que responden al arrebato y la actuación instintiva. No podemos decir que la épica futbolística condene ninguna de ambas posibilidades, sino más bien que propone un equilibrio entre ambas maneras de jugar. Así, ciertos jugadores aparecerán marcados por el signo del derroche, y otros por el de la contención, y del mismo modo, los equipos y las selecciones (y por tanto, las naciones que simbolizan) también se inclinarán hacia uno u otro extremo.

“La garra española”, la “rabia hispana” y otras formulaciones semejantes, encajarían en el segundo de los términos de esta dialógica. La “furia” parece ser una de las características definitorias de la selección española, que se activaría en los momentos más difíciles, dando lugar a “hazañas”, “gestas”, “heroicas victorias”⁷⁰. No obstante, la ideología del fútbol, no permite que un equipo apueste todo su potencial guerrero a esa baza. “El heroísmo estuvo bien, pero ¿y el equipo?”⁷¹, desmitificaba un comentarista deportivo tras la actuación de un Casillas que había parado tres penaltis permitiendo el pase a cuartos de final de su equipo en el anterior Mundial. Esa misma lógica de contrapesos, acaba exigiendo un castigo que, aunque no le reste un ápice de honor,

⁶⁸ Habría que matizar según para qué receptores.

⁶⁹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁰ *Marca*, 17.06.02, pp. 8-12.

⁷¹ *Ibid.*, p.14.

valentía y demás características *roldanescas*, sitúe en el centro de la polémica cuestiones técnicas. Así, en aquel momento, un partido contra la selección coreana presida por una pésima actuación arbitral sirvió de correctivo en la narración colectiva de nuestro paso por el mundial.

En la base de la épica futbolística se encuentra pues la *hybris*, centro de la ideología de su discurso, que oscilará entre la técnica y el coraje, la maestría y el esfuerzo, en un balance moral de premios y castigos. En el fondo, volveré sobre ello, la narración futbolística (de un modo semejante al que lo tuvo la épica antigua) contiene una reflexión sobre la violencia, sobre los modos en que ésta debe ser procesada, liberada, utilizada. El debate se centrará en sus límites, sus condiciones de utilización y no en una condena o un elogio *per se*. De lo que se trata es de un empleo inteligente, de la construcción de un sistema de normas que la canalicen. El buen jugador no es el que derrocha energía, reacciona impulsivamente, se muestra confiado de sus capacidades y no duda en buscar el enfrentamiento físico con sus rivales, sino aquel que somete todo su potencial libidinal a una estrategia más amplia, a una idea general de juego, colectiva⁷².

“La ira de Zidane”⁷³, “La ira de Luis Enrique”⁷⁴, “El rebote de Helguera”⁷⁵ son algo más que titulares de prensa. “Con los años he ido controlando mi cólera”⁷⁶ es la afirmación orgullosa de otro futbolista. El discurso del fútbol está lleno de pequeños Aquiles que se niegan a jugar cuando la situación lo requiere por cuestiones de honor, que se amotinan, que violan las reglas éticas del fútbol enzarzándose en violentas escaramuzas. La visión general es negativa hacia ellos.

Pero también la *hybris* es presentada positivamente, ya sea a nivel individual o a nivel del equipo, cuando se dirige a alcanzar objetivos deportivos. En ocasiones equipos enteros son presentados en un estado de exaltación guerrera, donde potencian todas sus habilidades, poseídos de un espíritu de combate. Un ejemplo perfecto nos lo propone la siguiente crónica deportiva que me he permitido transcribir en versos:

⁷² Este mismo debate está presente en gran parte de la épica medieval. *La chanson de Rolland*, o el *Raoul de Cambrai*.

⁷³ EP, 20.04.03, p. 39.

⁷⁴ EP, 16.04.03, p.44.

⁷⁵ EP, 05.06.02, p.53.

⁷⁶ EP, 12.06.03 p. 56.

Cuando el Madrid ruge, se acaba la discusión.
 Cuando su fútbol se enciende, ya no hay nada más que hablar.
 No pregunta, simplemente aplasta.
 Si se agrupan todos de golpe, no existe ni la manera de pedir socorro.
 Esto le ocurrió ayer al Marsella, que durante un rato se sintió dentro del partido.
 El Marsella no supo qué hacer cuando se despertó la bestia,
 cuando, al sentir la herida del marcador en contra, el Madrid se enfureció.
 El huracán duro un cuarto de hora. De pronto todos los buenos se juntaron.
 Zidane comenzó a recitar poesía con el balón
 y Beckham se puso a pintar curvas con sus centros;
 Ronaldo se retrasó unos metros para entrar por el área como un búfalo (...)
 Todos juntos, todos a la vez.
 Cuando el Marsella acertó a levantar la vista,
 cuando encontró un segundo de paz tras el vendaval de fútbol,
 no sólo ya perdía, sino que ya no tenía nada que hacer.

En estos casos, la actitud del compositor es claramente elogiosa, se implica en la exaltación del equipo y participa de esa misma lucha. Si la violencia se dispone dentro de las reglas marcadas, sólo merece la aprobación. Estos usos de la *hybris* tienden a dotarse de una dimensión trascendente, e implicar a fuerzas de orden divino, relacionándose con el destino épico, con la hazaña y con la historia⁷⁷.

La inserción del partido de fútbol en la historia colectiva, uno de los rasgos esencialmente épicos de nuestro discurso, sólo se produce en determinadas circunstancias. Parece ser exigido un cierto grado de “epicidad” en el partido, un cierto derroche de energía y una gran tensión dramática. La gesta épica futbolística siempre se vincula a unos lugares concretos: “Los héroes de Elland Road. Dely Valdés, con sus goles, lideró la gesta europea del Málaga en Leeds⁷⁸”, “Diego Tristán más los héroes de Munich⁷⁹”. En ellos se consuma esa inscripción histórica por medio de la intervención de la divinidad.

“Las Manos de Dios”⁸⁰, “Dejadme tocarlo”, “Íker tiene Ángel de la Guarda”, “El milagro de Casillas”⁸¹, fueron algunos de los titulares que una vez se le dedicaron a un afortunado portero de la selección española tras la derrota de la selección irlandesa. En términos parecidos se expresaba un comentarista de la Cadena Ser:

⁷⁷ Aquí la *hybris* funciona como *jump* para Barthes (*op.cit.*, pp. 116-117).

⁷⁸ *EP*, 14.12.02.

⁷⁹ *AS*, 21.09.02, p.10.

⁸⁰ “Íker paró tres penaltis y nos mete en cuartos”, *Marca*, 17.06.02.

⁸¹ *AS*, 17.06.02, portada, p. 4 y p.16.

¡Dios mío, lo que ha parado esta mañana Casillas!
 ¡Un ángel se le ha aparecido bajo los palos!
 Con qué frialdad aguantó, qué bien intuyó la dirección de la bola,
 ¡Dios, que gran portero que nos mete en los cuartos!
 ¡Casillas está tocado por una mano del cielo!⁸²

La actuación meritoria del portero se ejerce también en un plano divino (encontramos hasta cuatro advocaciones en el fragmento). No será necesario recurrir a las ideas de Zumthor⁸³ para justificar que la implicación de lo mágico-religioso en el plano terrenal y material está muy presente en la épica antigua. La intervención de lo divino en la historia humana, inscribiéndola en una dimensión de trascendencia, de destino colectivo, podría funcionar de modos comparables en ambos discursos. La invocaciones a la divinidad o las alusiones a las prácticas religiosas han llegado a ser tópicos en el discurso deportivo (“¡Dios ha descendido sobre la portería de Paco Buyo!”⁸⁴, “La selección brasileña agradeció sobre el césped a la fuerza divina el pentacampeonato recién conquistado”⁸⁵, “Unos rezan pero otros no”⁸⁶, “Corea pretende el último milagro”⁸⁷ “El ángel exterminador”⁸⁸), pero tienden a responder al sentido mencionado: atar la anécdota, la circunstancia y circunscribirla en un plan preestablecido, en un proyecto divino que el equipo simplemente ejecuta. Casillas puede “ver a los ángeles en el larguero”⁸⁹, y eso nos hace conscientes de su función de mediador, de agente con una divinidad que le desea.

Hybris y voluntad divina pueden ir también muy de la mano. Hemos visto cómo en ocasiones, la violencia mal canalizada exigía una respuesta punitiva, legitimada o no por la intervención de lo trascendente. No obstante, cuando el equipo entero entra en ese estado de exaltación guerrera, lo hace muchas veces infundido por una suerte de

⁸² CD, España-Irlanda, 16.06.02.

⁸³ ZUMTHOR, Paul, *op. cit.*, p. 460: « Liens entre la chanson de geste et la vie de saints. Les chansons de saint font une grande place aux thèmes chevaleresques (polithiques, ou même guerriers) ; les chansons de geste les plus anciennes sont dominées par quelques antithèses simples, à valeur religieuse (chrétien-païen, victoire de la foi - défaite du démon, élection du chevalier – damnation de son adversaire), illustrées de motifs quasi hagiographiques. »

⁸⁴ Cit. por CARRETER, Lázaro, *op. cit.*, p. 596. Expresión que CARRETER compara con la cidiana “¡Dios, que buen vassalo! ¡Si oviesse buen señor!”, desde un punto sintáctico y como evidencia mutua de la invocación divina.

⁸⁵ Marca, 01.07.02, p.4.

⁸⁶ EP, 27.06.02.

⁸⁷ EP, 25.06.02.

⁸⁸ EP, 22.06.04.

⁸⁹ As, 17.06.02, p.2.

“espíritu divino”, por una fuerza sagrada de aspecto veterotestamentario. La divinidad parece conducir enteramente a su equipo escogido hacia la victoria:

Algo de esto sucedió en Riazor, donde la noche se llenó muy pronto
de los presagios más favorables para el Deportivo,
como si un viento de origen divino empujase a los de Irureta
y una fuerza misteriosa les guiase hacia el triunfo (...)
La vieja escuela del *catenaccio* habría dictado orden general de retirada
para resistir la amenaza que se cernía sobre los pendones rojinegros.
Pero este Milan llegaba envuelto en aires de grandeza y su reacción fue la inversa.
Sacó la caballería y se lanzó a todo galope sobre la meta contraria.
Durante un rato se vio al gran Milan de San Siro, lleno de talento y orgullo.
El Depor resistió la feroz acometida sosteniéndose sobre dos columnas de hierro,
el siempre exhuberante Andrade y un Molina fantástico (...)⁹⁰

En sí misma, una remontada en la eliminatoria europea al vencer 4-0 al equipo italiano es una circunstancia anómala, pero que en el discurso épico futbolístico obtiene una justificación. La humildad (¿cristiana?) del Deportivo y su fe en la victoria, es lo que le permite vencer a un Milán que por su orgullo y su soberbia es derrotado. Todo ello aliñado con una inquietante intervención omnímoda de la divinidad (viento de origen divino, fuerza misteriosa, amenaza que se cernía sobre los pendones rojinegros). Creo que se puede afirmar en este caso la persistencia de una retórica bíblica bajo las metáforas épicas.

Pero la voluntad divina no siempre se ejecuta en un sentido victorioso. Frecuentemente la tragedia, la derrota, el sacrificio son también sus atributos. “A partir de entonces, Riazor asistió a una vieja tragedia. Diez años después, como aquel día del penalti de Djukic, Riazor se cubrió de lágrimas⁹¹”. En la dimensión de la tragedia se reúnen una serie de presagios, de maldiciones antiguas, de profecías que se confirman, de malos augurios, de campos malditos: “Un tortuoso viaje remata los malos augurios rojiblancos ante su duelo ante el Lazio”⁹², “La lista es larga: el error de Cardeñosa frente a Brasil en el mundial del 78; el penalti que falló Eloy en México 86 la esquivada de Michel al tiro libre de Stojkovic en Italia 90; la ocasión de Julio Salinas ante Pagliuca en Boston; el mortal despeje de Zubizarreta frente a Nigeria en Francia 98 (...)⁹³”.

Existe toda una épica de la derrota, desde luego, donde se articula una narración que intenta encontrar un sentido en el fracaso deportivo dentro de un plan más amplio.

⁹⁰ La versificación es mía. “El Depor (sic.) derriba el imperio Berlusconi”, *EP*, 08.04.04, p.32.

⁹¹ *EP*, 05.05.04, p.50.

⁹² “Roma juzga al Atlético”, *EP*, 14.04.98.

⁹³ *EP*, 24.06.02, p.47.

Nuevamente, introduciendo fuerzas exteriores como responsables del suceso se trasciende el encuentro, se sublima la derrota. El sacrificio emerge como la figuración más inquietante de un imaginario futbolístico de la pérdida. Momentos donde, a pesar del esfuerzo, de la energía, del valor (el merecer ganar) la derrota se consuma y se personifica en un jugador, en un héroe trágico, que por algún error táctico (motivado generalmente por el orgullo, el exceso de confianza o la valentía, es decir, justificable dentro de una ética futbolística o feudal), emerge como el responsable de la derrota. “Triste epílogo para Tristán”⁹⁴, “El mal día de Ayala”⁹⁵, “Joaquín no merecía este final”⁹⁶.

En la tragedia, al jugador de fútbol, igual que al personaje épico, se le permite el lloro, lloro que no está reñido con la masculinidad, sino que, al contrario, reviste de dignidad al personaje. “El llanto de Seaman”⁹⁷, “El llanto de Hierro”⁹⁸ y otros llantos parecidos son frecuentes titulares de crónicas deportivas. Sintagmas “con los ojos llenos de lágrimas”, “las lágrimas que le empañan los ojos” son habituales en las retransmisiones radiofónicas.

En el interior del sacrificio se condensa toda la épica futbolística, casi más que en la victoria. Recubierto en ocasiones de un lenguaje cristológico, el fracaso se presenta así a la afición como algo digerible, racionalizable. La derrota propone una enseñanza y encierra un mensaje de redención. En el partido Deportivo de la Coruña – Atlético de Madrid, cuyo resultado final fue 5-1, se escuchaba:

En vano atacan ya los rojiblancos,
de nada sirve ahora el esfuerzo,
la tocó Vieri, por la banda. Fuera.
Buscaban al menos el gol de la venganza
por la humillación recibida.⁹⁹

Para un seguidor del Atlético, la derrota de su equipo obtiene fácil comprensión inserta en un esquema general donde las fuerzas del universo confabulan contra ellos, aplazando una vez más un destino prometido que tendrá que llegar al cabo. Así, detrás de cada derrota, se oculta una nueva promesa de redención futura, una segunda bajada del Mesías. El pasaje citado contiene un cierto sabor roldanesco:

⁹⁴ *EP*, 20.04.03, p. 45.

⁹⁵ *EP*, 23.04.03, p. 49.

⁹⁶ *Sport*, 23.06.02, p.12.

⁹⁷ *EP*, 22.06.02, p.46.

⁹⁸ *Sport*, 23.06.02, p.4.

⁹⁹ *CD*, 05.10.03.

Ya inútil nos sería el olifante sonar,
mas, pese a ello, el hacerlo mucho mejor será:
que vuelva nuestro rey y nos podrá vengar,
Y aún esos de España contentos no se irán.¹⁰⁰

Roland Barthes hablaba de un vocabulario enfático, heroico, que se emplea en para describir las crisis (en las competiciones ciclísticas) que “solidifica lo inasible y le da la grandeza épica necesaria”¹⁰¹. Es decir, que nuevamente inscribe el suceso deportivo, real (con sus trascendencias comerciales, económicas, sociales) en un plano discursivo que lo trasciende, que lo conforma y dispone en una ideología del “deber”, del “sentido” y del “sacrificio”. Suscribimos su afirmación de que “esta medición de la inteligencia entre la pura moral del sacrificio y la dura ley del éxito traduce un orden mental complejo, a la vez utópico y realista, conformado con los vestigios de una ética muy antigua, feudal o trágica, y con exigencias nuevas, apropiadas al mundo de la competencia total”¹⁰², afirmación que nos parece que recoge perfectamente el sentido y las contradicciones que surgen al aplicar al fútbol el discurso de la épica.

Lo importante no es la historia que se cuenta, son los mitos que se activan, los símbolos que se ponen en funcionamiento, lo que manifiesta la estructura épica latente bajo la sucesión de narraciones topificadas de jugadas concretas. Sustituyendo *la guerre* por *el fútbol*, y si eliminamos *anciens*, podríamos ampararnos cómodamente bajo la afirmación de Zumthor según la cual:

*Tous ces éléments du contenu constituent comme un clavier dont jouent les auteurs. L'histoire qu'ils racontent est, en cela, moins significative et moins émouvante que la manière dont ils la mettent en forme et en cadence, dont ils magnifient (...) les héros anciens, réels ou imaginaires. Leur art consiste, au moyen d'une sorte de rythme thématique, à prêter à la guerre la qualité et le sens que, dans la situation où ils se trouvent, ils sentent vrais*¹⁰³.

Todo esto parece llevarnos al problema de la recepción. Si las formas del discurso, con el espacio de los siglos, emergen nuevamente, de forma parecida, o al menos todo lo parecidas que puedan ser formas alejadas más de ochocientos años, si en la superficie del texto se reconocen mecanismos y figuras, si en su estructura profunda los elementos parecen configurarse también de modos comparables, es decir si el

¹⁰⁰ *La Canción de Roldán* (vv.1742-5)

¹⁰¹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰² *Ibid.*, p.120.

¹⁰³ ZUMTHOR, Paul, *op. cit.*, p. 456.

discurso es *el mismo*, en el sentido que ya hemos mencionado, como si fuese un primo lejano, ¿cabe esperar que pueda alargarse la comparación a su función social? Es decir, ¿es previsible que reconozcamos en el funcionamiento de estos discursos en el mundo rasgos semejantes? ¿La utilización de una forma tan marcada como esta, tan específica, podría exigir o solicitar una determinada función?



4. Conclusiones: ¿funciones épicas?

Comenzaremos por intentar señalar algunas de las funciones sociales del discurso futbolístico. Una de las dificultades de moverse en el campo del saber futbolístico es que, en general, abunda una práctica intelectual puntual, espontánea, articular. Rastreando estos textos, junto con la bibliografía ya señalada, las funciones que se le atribuyen a nuestro discurso épico mediático suelen ser tres: divertimento, sublimación de la violencia (catarsis) y cohesión de la comunidad.

La diversión, el entretenimiento, el ocio es sin duda la más superficial e inmediata misión de este discurso. Un problema cabe plantear: ¿cuál es la misión de la épica radiofónica dentro del espectáculo total que es el fútbol? Parece claro que, generalmente, nuestro discurso forma parte de un todo, que sólo se completa en la medida que se visualiza el partido, en directo o retransmitido. No es lo mismo ir al fútbol que escucharlo. Pero parece al tiempo, lo hemos visto, que este discurso épico-mediático es necesario también, es un código que se superpone al espectáculo y que forma parte del conjunto de su fiesta. En este sentido, de manera clara, estaríamos ante un fenómeno de naturaleza bien diferente al de la épica medieval.

Sin embargo, no podemos obviar (aunque hasta aquí lo hayamos hecho) una larga evolución de las retransmisiones deportivas que se han ido progresivamente

tecnificando y asociando definitivamente a la imagen. Hubo, no obstante, un primer periodo, donde el discurso épico-radiofónico era el mediador único con esa realidad que aparecía completamente distante y alejada, instalada en un tiempo mítico. En ese momento, no cabe duda, la simultaneidad del acontecimiento con su discurso se veía neutralizada en la recepción, ante la imposibilidad de acceder a aquél, siendo entonces posible realizar una equiparación con la recepción de la épica medieval, y, en todo caso, quedando completamente centralizado el factor lúdico en el discurso, y separado del espectáculo¹⁰⁴.

Un discurso del entretenimiento, de acuerdo, pero también un discurso del dolor, del sufrimiento, de la tragedia. El espectador, según Verdú, no busca el divertimento sino la tensión, el padecimiento. “En el fútbol prende el sentido trágico y escasea el sentido del humor”¹⁰⁵. El fútbol es algo serio; un espacio social de proyección libidinal y de representación. Es un teatro¹⁰⁶. Es un espacio ritualizado, revestido de un aura religiosa, sacra, configurado como algo central en la organización simbólica de la sociedad:

Un club es un símbolo, una catedral espiritual, un tótem. En los oficios religiosos y en los encuentros de fútbol queda excluida la inclinación a bromear. (...) Hay partidos en la cumbre, duelos de titanes, partidos de vida o muerte, encuentros tan grandiosos como fiestas mayores y alborozos o lutos que sólo la Iglesia ha sabido escenificar igual¹⁰⁷.

Grandes fiestas, espectáculos, escenificaciones donde los sujetos pierden su individualidad y se presentan como masa, como todo. Se vinculan a los ciclos rituales, al calendario a momentos de cambio, a fechas de renovación y metamorfosis¹⁰⁸. Es un espacio catártico, donde las referencias reales se suspenden y se instala una dimensión diferente de carácter mágico-religioso. “Un universo marginal fuera de la realidad”.

En la creación de la materia correspondiente al fútbol como *ceremonia-acontecimiento* interviene un tiempo que es el Gran Tiempo (mítico, no

¹⁰⁴ A tal efecto, puede consultarse ISOLA, Gianni, “Les hérauts du foot: l’invention du reportage sportif à la radio italienne”, pp. 295-308, en VVAA, *Football & Sociétés*, París, CREDHESS, 1998. Una percepción de esta atmósfera, mediatizada por el recuerdo, puede encontrarse en BARRIOS, Nuria, “Tarjeta roja” en VVAA, “Pensar el fútbol”, *Letras Libres*, Mayo 2002, nº 8, pp. 40-42.

¹⁰⁵ VERDÚ, V., *El fútbol: mitos, ritos y símbolos*, p. 28.

¹⁰⁶ VALDANO, Jorge, “El miedo escénico”, *Revista de Occidente*, nº 62-63, julio-agosto 1986, pp. 103-109.

¹⁰⁷ VERDÚ, Vicente, “Sra. Rushmore”, *EP*, 01.06.02.

¹⁰⁸ VERDÚ, Vicente, “Metamorfosis del mundial de fútbol”, *Revista de Occidente*, nº 14, 1982, pp. 81-85.

cronológico), un espacio que es la escena tribal y una energía que es la libido (vida/muerte). Su destinatario (productor) es el hincha y los aficionados «calientes», cuya adhesión al fútbol está impregnada de esos elementos, míticos, tribales, religiosos, que multiplican el suceso y lo trascienden.¹⁰⁹

Los espectadores saben que no están asistiendo a la mostración de una realidad, sino que cada uno de esos elementos remite a un discurso más amplio de sentido trascendente, a una narración de carácter épico donde los elementos del espectáculo adquieren su significación correcta. Lo que los espectadores hacen ante el fútbol es un ejercicio de interpretación.

Una apasionante polémica bizantina que no podremos desde luego dirimir aquí es la que vincula a los intelectuales y el fútbol. Diré de ella tan sólo que se refiere justamente a la naturaleza ritual del fútbol y al sentido de dicho ritual. La discusión se articula en dos polos, aquellos que ven su función social en clave de sublimación necesaria de la violencia y catarsis colectiva, y los que prefieren subrayar su carácter de «opio del pueblo» y generador de actos violentos. Esta segunda postura, que históricamente perteneció a los pensadores de izquierdas¹¹⁰, ha sido abandonada generalmente en favor de análisis más profundos. No obstante prevalecen vagamente ambos posicionamientos en la actualidad.

Permitídenos recordar o que dixo Orwell do mesmo deporte: “¿non hai causas reais dabondo de conflitos, para que ademais as incrementemos incitando ós xóvenes a darse patadas en nos xeonllos no medio do ruído dos espectadores enfurecidos?” Dende logo, o fenómeno da violencia está unido ó deporte, pero ¿é esencial? ¿É algo accidental? ¿É constitutivo do ser humano? ¿Qué ocorrería se os impulsos, os fracasos, os paros que hai na nosa sociedade non tivesen eses escapes? ¿Ocultan os deportes os problemas dunha sociedade que por certo no vai ben?¹¹¹

Una corriente de pensamiento sitúa las raíces mismas de la violencia en el propio discurso del fútbol y la relaciona con la organización del poder señalando al tiempo su carácter subsidiario respecto de violencias más profundas. Era aquello sobre lo que, desde un plano verbal, nos advertía Grijelmo, la perversidad de un lenguaje cargado de violencia que por su propia naturaleza estaba llamado a crear violencias no verbales. Así, de pronto, una sombra de sospecha parece extenderse sobre el lenguaje épico del fútbol. Frente a esto, surge una posición distinta, aquella que, desde un cierto

¹⁰⁹ VERDÚ, Vicente, *El fútbol : mitos, ritos y símbolos*, pp. 8-10.

¹¹⁰ Para un análisis profundo del caso español, *vid.* VILARÓS, Teresa, “El odio al fútbol de la izquierda” en *El mono del desencanto. Una crítica de la transición española*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 42-47.

¹¹¹ Conclusiones XIX Semana Galega de Filosofía, Filosofía e Deporte, Pontevedra, 2002.

pragmatismo, piensa en un necesario control social de la agresividad, mediante los dispositivos mediáticos y espectaculares del deporte, una representación que en su carácter controlado *vacunase* de sus efectos perversos, y evitase riesgos mayores, macrosistémicos, de las estructuras sociales. En tal sentido, en un contexto no demasiado lejano, podríamos mencionar esas mismas ideas, vinculando ahora dispositivos de control y estructuración de los discursos:

Nunca nos desembarazaremos de la violencia y, es más, sólo cabe aplacarla sucumbiendo a una institucionalización de sus formas. Entonces, el exorcismo acaba siendo la máscara que desaloja y hace retroceder un oscuro dominio. Y, sin embargo, nunca se habrá de prescindir de tal energía que, coagulando en una representación ritmada, muestra repentinamente el desencadenarse de una evidencia que es fundadora. (...) Pues toda entropía y afán de acabamiento pide ser desviado de sus fines; atenuado y finalmente neutralizado en el interior de un discurso o dispositivo de razón que la teatralice¹¹².

Ambas corrientes de pensamiento sitúan el lenguaje en el centro de la utilización socio-política del fútbol. Para todos ellos es justamente a través de una manera codificada (el registro mediático) de hablar del fútbol, de la manera de procesarlo desde una narración épica, como se consigue estructurar un espacio complejo en las que todas esas dimensiones no verbales encuentran un lugar de sentido. Algo que vincula el lenguaje futbolístico en el ámbito más complejo del juego, en la antropología del *homo ludens*¹¹³.

Parece ser, a juzgar por el acuerdo al respecto, que ese discurso épico-mediático que hemos estado analizando es el material con el que se procede a estructurar todo este espacio. De este modo, lo épico deja definitivamente de ser un aspecto puntual, una jocosa comparación, para convertirse en un elemento estructural en la organización social del fútbol. Quizá por ello sea tan común y tan intuitivo hacer referencia al carácter épico de este deporte hasta el punto de haberse convertido en un tópico.

Bastenier¹¹⁴ va más allá, y examina en un doble orden (lingüístico y de la representación) el fútbol como dimensión idealizada de lo real, donde, no sólo se asistirá a una sublimación primitiva de la violencia, sino que se trataría de un lugar de

¹¹² R. DE LA FLOR, Fernando, "Ritual, simulación y crisis trágica en el espacio público", pp. 63-64, *Falsirena*, nº 2, julio 2002, pp. 61-72.

¹¹³ Los juegos propiamente dichos son más complejos y requieren satisfacer la condición de ser una "representación", una "imitación" de algo. Cada tipo de juego colectivo puede traducirse a un lenguaje social más complejo. En el fútbol se habla de retaguardia, atacantes y defensa. NUÑO, Juan, "Teoría de los Juegos", pp. 8-13, en VVAA, "Pensar el fútbol", *Letras Libres*, Mayo 2002, nº 8, p. 8.

¹¹⁴ BASTENIER, Miguel Ángel, "La geopolítica del deporte", *EP*, 30.06.02.

sofisticada expresión de los conflictos reales. Para él, el fútbol es “un sustituto incruento de la política”, un espacio donde el juego sería su simulacro, un verdadero teatro en el cual se representarían los conflictos geopolíticos del orbe. Así, según su óptica, el mundial de Corea y Japón supone una advertencia al primer mundo de la emergencia de nuevas economías emergentes. En un segundo momento, la importancia del ritual se traspa a la formación de un discurso épico en el cual puede ser comprendido, interiorizado y transmitido. En ese discurso el fútbol “construye toda su simbología que es lo mismo que decir su literatura con los términos tomados en préstamo de la guerra entre los pueblos”.

En una parecida línea, Étienvre¹¹⁵, vincula el lenguaje bélico del juego con el de la política, como modelos mutuos, léxicos que se retroalimentan, que en ocasiones se neutralizan mutuamente o que se potencian. Para él, la dialéctica neutralización-producción de la violencia debe entenderse en ambas direcciones, como una estructura que puede servir en dos sentidos en función de las circunstancias que converjan.

Casi sin quererlo, nos hemos trasladado ya a la tercera de las funciones que el fútbol parece cumplir en el espacio social, que es la de cohesión de la comunidad por medio de un discurso de la identidad colectiva. A esto, a lo que nos hemos anteriormente referido, era a lo que Verdú aludía al principio de su libro: “Cada tribu, en cualquier tiempo y lugar, vive una mítica promesa de salvación y se cree elegida para realizarla con el concurso de sus héroes y dioses”. (...) “El Héroe o el Redentor llega de un lugar remoto, *un más allá*, habiendo tomado en elección a este pueblo para conducirlo a un gran destino eternamente preparado”¹¹⁶.

El discurso épico-mediático del fútbol ofrece a sus receptores un modelo de historia colectiva donde refugiarse, una narración (no racional, ni lógica) que los legitima como miembros de una comunidad. Sus receptores “abandonan al punto su individualidad para serializarse, para integrarse al grupo con el que terminan de fusionarse”¹¹⁷. Hechos que según Vidal-Beneyto, activarían esas estructuras antropológicas de una manera nueva en nuestro Occidente posmoderno, cuyas actualizaciones de esquemas narratológicos tradicionales no harían sino dar la respuesta necesaria a unas necesidades históricas específicas.

¹¹⁵ ÉTIENVRE, Jean-Pierre, “La metáfora del juego y la vida política: de la imagen al modelo”, *Revista de Occidente*, nº 102, noviembre 1989.

¹¹⁶ VERDÚ, V., *El fútbol : mitos, ritos y símbolos*, pp. 14-16.

¹¹⁷ NUÑO, Juan, *op. cit.*, p.10.

El hiperindividualismo de las sociedades contemporáneas que nos enclaustra en la irrelevancia de nuestros problemas individuales y nos condena al solitario desamparo de una identidad hermética y estrictamente confinada en nuestro perímetro personal, necesita y encuentra en los deportes-espectáculo y, en particular, en el fútbol, ámbitos colectivos en los que integrarse para producir en ellos esos lazos sociales, esos vínculos solidarios que nos faltan y a los que una causa común -el éxito del equipo- dota de una extraordinaria vigencia.¹¹⁸

Vidal-Beneyto acierta al plantear el fútbol como un ámbito de fusión, de socialización explicado desde coordenadas urbanas e individualistas. Sí me gustaría recalcar una vez más que es en el discurso, no sólo en el espectáculo, donde esa unión se puede consumir, o mejor también en el espectáculo en cuanto resulta una teatralización de dicho discurso, obteniendo el individuo al tiempo una consolación en tanto propietario de un lugar legítimo dentro del orden social de la historia y del orden trascendente de lo divino.

Documentar parecidas funciones en la épica medieval no es tarea imposible. Al margen de los problemas que la estética de la recepción haya enfrentado a la hora de estudiar las funciones sociales de los cantares de gesta¹¹⁹, sí que, en líneas generales, hay un cierto acuerdo sobre estos mismos puntos. Parece, lo anticipo ya, que sí puede trazarse un puente entre aquellas funciones que el discurso épico medieval cumplió en su tiempo y aquellas que hemos expuesto que realiza la épica radiofónica. Nuevamente aquí tendríamos que afrontar la cuestión de la dimensión histórica, que ya soslayamos en el análisis de su forma. Evidentemente, la épica evolucionó en su relación con su historia, y de las primeras composiciones a los cantares del XIII la bibliografía señala evoluciones profundas en el *rol* que jugaron en su tiempo. Tanto por su forma («estructura anecdótica de los primeros cantares de gesta»¹²⁰) y como por función social (en tanto que discurso aglutinador de la comunidad y ritual catártico) nuestra épica radiofónica estaría más próxima de una épica románica antigua. La épica de la *segunda edad feudal* se encontraría más apartada.

El carácter lúdico, de entretenimiento de la épica medieval es algo que no ha sido nunca puesto en duda, desde los teóricos románticos a nuestros días. Basándose en los cantos épicos serbios, Rychner sitúa el entretenimiento y la diversión como las motivaciones básicas de todo el arte juglaresco, no proponiendo ninguna otra vía de

¹¹⁸ VIDAL-BENEYTO, José, “Fútbol y mundialización”, *EP*, 02.06.02.

¹¹⁹ CIRLOT, Victoria, “Introducción”, en CIRLOT, Victoria (ed), *op.cit.*, pp. 7-14.

¹²⁰ MENEGHUETTI, María Luisa, “El botín, el honor, el linaje. La carrera de un héroe épico”, pp. 206-207 en CIRLOT, Victoria (ed.), *op. cit.*, pp. 203-221.

lectura de sus fines. Incluso aquellos autores que, como Ruiz Domenec, depositan toda su atención en la naturaleza sacra de la epopeya medieval, no dejan de señalar el fuerte «carácter lúdico del *pathos* aristocrático».

La épica medieval será un juego, del mismo modo que lo es la futbolística, pero un juego muy serio, un divertimento profundo, en cuya realización se activan mecanismos de representación mítico-simbólica. “En la *Chanson de Roland* el juego es penetración vigorosa en la *irrealidad*, entendiendo aquí por tal «el trazo fundamental de una representación simbólica de todo el mundo por su ser intramundano. El juego cultural representa el complejo universal del sentido de la existencia primitiva y asume su relación cósmica. (..) La metáfora del juego cósmico es una institución grandiosa de la poesía épica y de la *Chanson de Roland* especialmente.”¹²¹

Unas narraciones que funcionan como mitos, articulados entorno a un *pathos* épico que Domenec expresa con un estilo muy semejante al que Verdú utilizaba para hablar del *pathos* futbolístico. Narración que se presenta como portadora de una verdad tensa, agónica, patética. “En la visión «tremenda y fascinante» que asume la aristocracia de este período; vida y muerte, nacimiento y decadencia de lo finito se encuentran entrelazados. El *pathos* aristocrático no es un pensamiento huero –frente a la pretensión ideológica de la Iglesia- sino que es una afirmación de ésta, un asentamiento jubiloso incluso en lo terrible y horrible, a la muerte y a la ruina.”¹²²

Se plantea así, en lo épico medieval, también un discurso / representación (por lo que tiene de ritual colectivo, de observación propia) cíclico y total, que atiende a las verdades reveladas de la vida, un teatro donde articular las pulsiones de muerte y destrucción colectivamente, un lugar de conflicto psíquico dentro de la comunidad, un espacio discursivo de sublimación, como bien lo supo ver Boutet: “cependant les crises, dans la chanson de geste, aboutissent la plupart du temps à une remise en ordre, une *catharsis* qui vise au rétablissement de la relation d'*amor* qui est la condition et l'expression d'un ordre durable¹²³”.

La dimensión verbal que el cantar de gesta crea, al igual que le ocurría a la del discurso futbolístico, se situaba en un espacio distinto de la historia, en una dimensión «literaria», que proyectaba sus sombras sobre el presente¹²⁴. “Au fond, la structure et le réel entretiennent des rapports dialectiques: le réel permet à la structure d'exister, et la

¹²¹ RUIZ DOMENEC, J.E., *op. cit.*, p.187.

¹²² *Ibid*, p.183.

¹²³ BOUTET, Dominique, *op.cit.*, p. 255.

¹²⁴ *Ibid*., p.46

structure se glisse et met de l'ordre dans les *realia*, donne unité et sens à une réel éclaté.¹²⁵” Esta naturaleza de espacio *al di là*, de tiempo que es un Tiempo, donde la historia se detiene en la temporalidad de la recitación, sería una consecuencia directa del carácter circular, reiterativo, codificado de la forma épica¹²⁶.

Para que este espacio pueda funcionar en este sentido ritualizante, lo hemos dicho ya, tiene que ser conflictivo, tiene que estar articulado bajo el signo de la lucha entre principios civilizadores y entrópicos, donde las “fuerzas del bien” deban imponerse a una permanente amenaza de desestructuración. “L’individu, la société, le divin sont le théâtre d’un seul et même affrontement, d’une même bipolarité structurelle, que la pensée chrétienne tente de ramener à un ordre unique qui cesserait d’être duel, *bifrons*.”¹²⁷ Este agonismo fundante se actualiza en cada representación –en cada juego, en cada partido–, permitiendo el ritual y consumándolo. Nuevamente, esta vez queriéndolo, nos hemos desplazado hacia el terreno del lenguaje, materialidad donde se articula esta lucha:

*Cette vérité est incontestable parce qu’elle est d’abord de l’ordre du chant. Ce faisant, elle dit sur la société présente ce qu’il y a d’essentiel pour elle, ce qui la fonde. On retrouve sans peine les schémas structuraux de l’anthropologie : opposition et conjonction entre le Ciel et la Terre, avec les interventions divines (...) ; opposition entre les forces du Bien et du Mal, du Droit et du Tort, du Même et de l’Autre.*¹²⁸

Es necesario un discurso, «un dispositivo de razón», para dominar la violencia, las pulsiones desestructuradoras en el seno de una comunidad, aunque para ello sea necesario citar a Freud. Se necesita un lenguaje de crisis, de celebración dramática del conflicto, y esto es igualmente aplicable al discurso épico radiofónico o al cantar de gesta medieval. “*Avec la chanson de geste, la mémoire revêt un (...) aspect, de quelque manière, ontologique, dans la mesure où la société recherche et/ou proclame sa vérité au moyen du texte épique, dit ce qu’elle ressent comme son essence la plus intime. La célébration est inséparable de la voix du récitant.*”¹²⁹

¿Pero en qué sentido se procesa la violencia en el discurso de la épica medieval?
¿Puede pensarse en términos parecidos a los del discurso épico-mediático del fútbol?
¿Existirá igualmente una tensión entre un uso compensatorio del discurso y una

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹²⁶ Esta es una de las tesis centrales del ensayo citado de BOUTET, que él fundamenta en la obra de ZUMTHOR *Introduction à la poésie orale*.

¹²⁷ BOUTET, Dominique, *op.cit.*, p. 64.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 253.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 101.

utilización política de la violencia? Parece que sí es posible encontrar, si no una misma polémica, sí unas mismas posiciones entre los teóricos de la épica medieval. Quepa decir que la alegría que los pensadores de fútbol muestran a la hora de hallar causas sociopolíticas a los usos del deporte se vuelve cautela o reticencia en los estudiosos de la epopeya románica, ante la falta de pruebas y a causa de un compromiso mayor con la documentación.

En primer lugar, aunque escasos, no faltarán aquellos que señalen una función evasiva en la motivación de la épica, de tal forma que ésta funcionaría como un discurso del poder consolatorio, mayormente hacia la clase aristocrática, frente a una realidad en retroceso. La gesta épica propone una «utopía arcaica» (Domenec) que funciona como ensoñación elegíaca de *fin d'époque*, al tiempo que en su interior se dispone ya una visión «contrautópica»¹³⁰. Así, insinúa Boutet, en una época de reyes “inertes, inútiles” la épica se entrega a la construcción de realidades fuertes, mitos compensadores alienantes¹³¹.

Ruiz Domenec va aún más allá, proponiendo el discurso de la épica como un juego donde se proponga una imagen conflictiva del mundo que, a través de un lenguaje violento del poder, permita salvar las contradicciones sociales proponiendo un mito trágico de la destrucción no exento de victimismo. En el juego épico la sociedad renueva sus estructuras, asume sus fracturas y sublima sus conflictos:

En la *Chanson de Roland* la desaparición radical de este desnivel creado en la sociedad feudal [entre viejo feudalismo y moderna monarquía] no puede ser más que asumido mediante la idea de *juego*. La vinculación progresiva de los sistemas de clasificación social a una imagen del universo cerrado y concluso, desarrolla una actitud agónica y patética en los grupos sociales dirigentes, caracterizando su mundanidad como un objeto lúdico-festivo.”¹³²

Sin embargo, frente a estas posturas que apuestan por la sublimación o la alienación como objetivos del discurso épico medieval, la mayor parte de las opiniones optan por pensar la épica como preparación de la violencia. Según estas tesis, el discurso de la guerra de la épica estaría dotando de valores, legitimando, canalizando y justificando la violencia. Las instancias de poder utilizarían la canción de gesta para dirigir la agresividad hacia sus intereses políticos concretos. Esta postura es la misma

¹³⁰ RUIZ DOMENEC, *op. cit.*

¹³¹ BOUTET, Dominique, “Gesta y Consolidación del poder real”, pp. 164-165 en CIRLOT, Victoria (ed), *op.cit.*, pp. 157-175.

¹³² RUIZ DOMENEC, J.E., *op.cit.*, p.182.

que encontramos en el fútbol entre los defensores de la relación entre lenguaje bélico y violencia, o los intelectuales que veían en el discurso futbolístico un medio de disponer la agresividad hacia otras comunidades. En ese sentido, en aquel momento, nos hubiera faltado trazar una utilización política concreta del discurso épico del fútbol, tal y como lo hace Shaw¹³³.

En el panorama medieval, hay un cierto acuerdo entre la relación entre el periodo de la composición de los cantares de gesta medievales y la época de las cruzadas (entre 1096 y 1270)¹³⁴, contexto donde la épica funcionaría como uno de los sustratos ideológicos que las hicieron posibles, un lenguaje de estimulación del odio al otro¹³⁵. Las expectativas de la cruzada necesitarán de un discurso que ordene las libidos en un momento concreto y las dirija a la consecución de unos objetivos. Así, “todo el universo nacerá de nuevo en un agitado impulso que ordenará la agresividad y la muerte”. Será la divinidad en última instancia la depositaria de todo el peso moral de esta elección: “el supuesto sobre el que descansa esta visión es que la humanidad entera y los individuos humanos dependen de los poderes de la incidencia de Dios como guerrero, de forma que la salvación hierofánica de uno es impensable sin una justa dirección de la guerra y la agresión”¹³⁶.

Lo que para estos teóricos el cantar de gesta busca, insistiré, es canalizar la violencia “En una palabra, llevar a sus últimas consecuencias el ideal caballeresco educando al mundo militar en las virtudes patristicas y moralizando sus impulsos guerreros. Esta educación de la Iglesia es el instrumento de igualación horizontal de la comunidad entera, gracias al cual todo guerrero en la sociedad feudal puede acceder al nivel de corrección que la ideología impone; impidiendo de esta forma las oposiciones trágicas en el seno de la aristocracia y las luchas sociales.”¹³⁷ Se superan las contradicciones sociales, promoviendo una agresividad hacia el otro y evitando que ésta pueda desarrollarse internamente en el seno de la comunidad.

En el fondo, aunque estas teorías insisten en que el discurso épico medieval generaría una praxis igualmente violenta, su manera de pensar el problema deja abierta una puerta interpretativa. En ocasiones, uno tiene la impresión de que, en el fondo, se

¹³³ SHAW, Duncan, “La política del fútbol”, *Revista de occidente*, nº 56, enero 1989, pp. 104-114.

¹³⁴ JONIN, Pierre, “Ambiente de cruzada en los cantares de gesta” en CIRLOT, Victoria (ed), *op.cit.*, pp. 65-82.

¹³⁵ Por más que el propio JONIN en el texto ya citado haya demostrado que también existían actitudes de proximidad, respeto, reconciliación con el otro.

¹³⁶ RUIZ DOMENEC, J.E., *op.cit.*, p 179.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 190.

trata de una violencia ante todo discursiva, cuya práctica real no es tan evidente, con lo que en realidad, al menos parcialmente, sí podríamos hallarnos en el terreno de la neutralización, de la distensión, de la sublimación discursiva, donde la épica medieval fuese finalmente, al menos también, un mecanismo de pacificación social en la misma manera que lo puede ser en discurso futbolístico y no generase toda esa violencia que se le supone.

En todo caso, donde sí parece haber un acuerdo entre todos los teóricos es en la importancia de la idea de comunidad en el nacimiento de la poesía épica¹³⁸. No supone ninguna novedad afirmar que este género proporcionaba a sus receptores un espacio común donde ubicarse, una comunidad imaginaria. Bajo un discurso de la lucha civilizadora, presentando lo real-histórico bajo una forma trágica, apoyando su legitimidad en la intervención de lo divino, los individuos podían reconocerse como miembros de un mismo grupo social. Esta función de cohesión se basa, nuevamente, en un lenguaje y, más concretamente, en una forma:

*Tout cela, la chanson de geste ne peut le dire sans la médiation de son langage ritualisé et de l'oralité qui, fictive ou non, fait qu'elle s'adresse non à des lecteurs isolés amateurs de la littérature, mais à une communauté rassemblée, fervente, avide d'entendre ou de pouvoir pressentir ce qu'il y a de plus profond en elle-même, et qui définit son essence historique.*¹³⁹

En palabras de Jean-Marcel Paquette, la epopeya tenía “*pour fonction, tant dans le développement de la culture que dans l'évolution du type de narrativité qu'elle inaugure de répondre à un besoin nouveau : faire apparaître l'histoire sous sa forme dramatique. Or l'élaboration de cette forme intervient pour infléchir l'histoire dans le sens du drame : tout art épique y trouve sa fin.*”¹⁴⁰. Se convierte lo histórico en un discurso dramático, tenso, urgente, que sepa activar en su público la adhesión sentimental a sus contenidos. La comunidad es representada y es unificada en la articulación de este discurso, que trasmite la emergencia de una historia en conflicto que parece estar resolviéndose en el tiempo de su recitación. Sus espectadores *asisten* en directo a la resolución del acontecimiento.

En esa función última, que no anula a las demás expuestas, sino que las concentra, es donde la forma especial del discurso épico medieval y del futbolístico,

¹³⁸ BOUTET, Dominique, *La chanson de geste*, p. 262.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 259.

¹⁴⁰ PAQUETTE, Jean Marcel, *op. cit.*, p. 27.

parece encontrar una justificación. Sus mecanismos repetitivos, su retórica de la urgencia y el énfasis, los conflictos bipolares de su estructura, todo se dirige a esa *mise en drame* de la historia. La cohesión de la comunidad al someterla a una visión trágica de sí misma y de su mundo, uniendo a sus miembros al presentarles la evidencia de una lucha desgarradora entre los principios civilizadores y desestructuradores que comprometen la propia pervivencia de su sociedad, es una misma motivación que anima la epopeya antigua o el discurso épico-mediático del fútbol. Una forma semejante, unas funciones parecidas, nos invitan a pensar que nos hallamos ante hechos literarios muy próximos.

Me gustaría cerrar este trabajo remitiéndome a las palabras de Paul Valery que abrían estas páginas y que cerraban el libro de Jean Rychner. Para ambos, las condiciones materiales de la escritura subordinan completamente la práctica textual de una época. Valery soñó un mundo donde la radio desplazaría al texto escrito y la literatura involucionaría hacia una oralidad que nunca la había completamente abandonado. Pese a que sus profecías no se consumaron, resultan pertinentes en el terreno que nos ocupa. La épica, forma literaria íntimamente relacionada en todas las culturas con lo oral, parece haber encontrado en el apoyo tecnológico de la radiofonía una nueva manera de expresarse, de actualizarse. El medio tecnológico determina la tipología de texto que podrá generar y por tanto, no podemos exigir a este género que se comporte como lo hacían los cantares de gesta medievales. Nos basta con que un análisis formal y funcional pruebe, como me parece que al menos en parte lo ha hecho, la similitud profunda entre ambos discursos de lo épico. Querría, simplemente, para concluir, evocar como alegato en favor de una imaginación comparada la entrañable figura de Cristino Lorenzo ciego y del *Mago* Septién entre telegramas inventando partidos de fútbol que nunca vieron o imaginar a Manolo Lama, en plena Edad Media, si se me permite, retransmitiendo en directo una batalla campal: “Arranca por la banda Rodrigo Ruíz Díaz de Vivar, Álgar Fáñez a la derecha, Martín Antolínez al desmarque, ¡vamos Rodrigo!, ¡vamos Cid!....”

